

خليل مطران : قديس بدوي

على الصخر ، ويصاب وجهه وانه بكسور وجروح اعقبت انحرافا في انفه لازمه مدى حياته .

لقد حمل وجهه عاقبة الجموح . ولعله من يومها يقف لنفسه بالمرصاد ممسكا باعنتها ، خائفا اشد الخوف من طريقها ، فإذا هو تركها على سجيته حينما عاد فردها الى الوقار واخذها بالحزم حتى تعتدل .

وربما أثر الاعتدال ليلام بين الاصول المتناقضة التي ينتسب اليها ، فهو بدوي جاءته البداوة من طريق اسلافه الفساسة ، وهو مسيحي كاثوليكي من طريق الفرع الفسائي الذي تنتسب له أسرته . وهو فرع اولاد نسيم الذين انتقلوا من المذهب الارثوذكسي الى المذهب الكاثوليكي في اوائل القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ورسوموا عليهم مطرانا منهم كان هو رأس اسرة مطران . وهو ثوري عاش صباه في احضان اليقظة العربية التي اشتعلت في مدن الشام في النصف الاخير من القرن الماضي ، وهو في مصر اصلاحي عاش بقية عمره من الشباب الى الشيخوخة في ظل حركة وطنية أثرت المفاوضات على الاستمرار في الثورة ورات ان تهية الشعب للاستقلال اجدى من تهيجيه بشعارات الاستقلال .

وهو مؤمن اشد الايمان بعظمة الحضارة العربية ومعجب اشد الاعجاب بالحضارة الاوربية .

رجل يحمل هذه الانتماءات والوراثات المختلفة المتناقضة ويخلص لها كلها ، كان عمله الدائب هو محاولة خلق التوازن وتحقيق الوفاق . في الشعر كان مجددا مقلدا في ذات الوقت ، كانما وهو يكتب على رأسه ملاكان يحاسبانه حسابا حسيرا ، فملاك ارعن متمرد يفرسه بالبديع الغريب ، وملاك عاقل محافظ يرده الى الاصول والتقاليد ، وهو بينهما حائر قد يترك لهما القلم فيفسد كل منهما عمل الآخر او يقتسمان الصحيفة فتخرج وفيها منهما روحان يصطرعان وخطان وقلمان .

وكذلك كان في الحياة . يهجو الاستبداد ويحامل بعض المستبدن . امين على فكرته محافظ على علاقاته الاجتماعية .

راهب لا يتزوج ، وعاشق يتفطر قلبه غراما وهياما .

شاعر ورجل اعمال يعرف الربح والخسارة .

كهل في الخامسة والاربعين يحنو على الضعفاء والمساكين وينتظر هدية امه في عيد ميلاده .

وطالما كانت الكفتان متعادلتين فالشعر مختلق والحياة مقيم ، حتى اذا رجحت احدهما الاخرى وغلبت البداوة القداسة او غلبت

هل حنم ان التمس بيني وبين هذا الشاعر الكبير مشابهات تبرر نهوضي بتقديم هذه المختارات (1) من شعره للقراء ؟ اسئفر الله ! فالمشابهات كثيرة علي ، وانما هي مواطن اعجاب تلمس في نفسي خاصة اوتارا حساسة .

اولها ان مطران انقى صوت من ذلك الرعيل الاول الذي اعتنق الفكرة العربية وجعلها ايمانا يعلو على كل ايمان . ومطران من بين شعراء هذه الفكرة هو الذي كان فنه وكانت حياته تعبيرا نموذجيا عن ايمانه .

وثانيها ان مطران الذي تقطر الوداعة من ملامح وجهه واطراف اصابعه واييات شعره هو اعلى الاصوات في جيله واكثرها نبلا وكبرياء في الدفاع عن الحرية ومقاومة الاستبداد والاستهانة بالمستبدن .

واخرها ان مطران وهو اكثر شعراء جيله انشغالا بقضية تجديد الشعر العربي ووضحهم فكرا حول وسائل هذا التجديد وغايته ، كان ابضا من اكثر شعراء جيله انشغالا بقضية المحافظة على اصالة هذا الشعر وتقوية الاواصر بين المحاولات الجديدة وبين تراثنا الشعري الشامخ .

انه قديس بدوي !

بقدر ما امتلك قوة الخيال . وعرف مفامرة الرحيل والاغتراب ، وتعرض لتقلبات الروح وتفجرات القلب ، بقدر ما امسك بيد قوية خيوط نفسه وقلبه ، واتقن ضبط النفس ، وكبح جماح فرسه الشموسي !

خليقتان متناقضتان ، وهذا هو سر قوته ، لكنهما كانتا لديه متعادلتين في معظم الاحيان وهذه حتى نقطة ضعفه في الشعر وفي الحياة .

يقال عن حادث انحراف انفه انه كان في صباه مولعا بركوب الخيل ، يخرج بها للزومة في سهل البقاع حيث مدينة بعلبك التي نشأ بها . وذات يوم خرج مع رفيقة صباه التي يرمز لها في شعره باسم هند ، وكل منهما بمنظي صهوة جواده ، فاخذ الطرب ورجع انغاما بصوت هادي ، ثم انتقل من الترجيع الى حماسة الاغاني اللبنانية الجبلية ، واذا بجواده يسرع ثم يجمع فيسقط مطران الصبي

(1) « خليل مطران : مختارات من شعره » كتاب يصدر قريبا عن دار الاداب ، قدم له الكاتب .

هذه تلك تفجر الشعر تفجرا وعرفت الحياة حرارة الدم او توهج الحلم .

يقول طه حسين « كذلك كانت الحال بيني وبين مطران ، اعجبت بشعره اول الامر ثم فتنت بخلقه فتونا ، وشغلت بالرجل عن الشاعر . والذين عرفوا مطران من قريب او بعيد يشاركونني هذا الرأي ما في ذلك شك . فقد كان مطران اديبا يعيش للادب ولا يعيش بالادب . وهو من اجل ذلك كان يعمل ليكسب المال ، لا لنفسه فقد كان ايسر شيء يفنيه ويقنعه ، ولكن كثيرين جدا من الناس كانوا يلوذون به ويفزعون اليه ويعتمدون عليه » .

ويقول مطران عن نفسه « في المداودة وحدها تاريخ تكون شخصيتي ، فقد كان هناك عاملان يغلان في نفسي ، شدة الحساسية ، ومحاسبة النفس ، ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسي على نمط خاص » .

مطران اذن شاعر ورجل . حساسية ومحاسبة ، قديس وبدوي . مجدد ومحافظ ، صاحب قضية وصاحب مجاملات . وهو يثير اعجابي بسبب صدقه واخلاصه لكل هذه المتناقضات . وقد اشابهه في اشياء ، وقد اختلفه في اشياء . لكن هذه حال كثيرين من قرائه ودارسيه ، فلماذا اتصدى دونهم جميعا لاختار من شعره ؟ وربما كان ادعى الى السؤال ان اعترف بانني لم اكن اعرف الشاعر او الرجل قبل ان اتصدى لتقديم هذه المختارات .

معرفةنا بالتراث غير دقيقة

لقد كنت اعرف مطران تلك المعرفة العفوية التي لا بد ان تعرض لكل مشتغل بالشعر والادب وهو يمارس عمله دون قصد الى معرفة مطران بالذات .

انك لا بد ان تقرا شيئا عن مطران وانت تقرا في بدايات حركة التجديد الشعرية الحديثة . او وانت تقرا عن جماعة ابولو ، او وانت تقرا عن الحركة المسرحية في مصر . او وانت تقرا عن الاتجاهات الوطنية في الشعر الحديث . ولا بد في كل هذا ان تقع على شيء من شعره .

ولقد كانت هذه حالي حتى تصافرت بعض الاسباب لتدفعني الى اطالة النظر في شعره وفي سيرته .

ربما كان على رأس هذه الاسباب اني اعلم عن نفسي وعن اخرين من ابناء جيلي ان معرفتنا بالجيل الاول من شعرائنا الحديثين كالبارودي . واسماعيل صبري ، وشوقي ، وحافظ ، ومطران ، والكاظمي ، والزهاوي ، والوصافي وغيرهم معرفة اولية ترجع الى ما قرأناه من اشعارهم المتناثرة في السن التي لم تكن تسمح بالتدقيق الصحيح ، حين كانت وسائلنا العقلية والمادية اقصر من ان تسمح لنا بمعرفة هؤلاء الشعراء معرفة صحيحة .

شوقي مثلا . كان في نظري وفي نظر الكثيرين من ابناء جيلي مثالا لشاعر البلاط المحافظ المتكرر لرسالة الشاعر الحقيقية ، التردد ازاء حركة التجديد الاجتماعية والثقافية . ربما تأثرت في تكوين هذا الرأي بما قرأته في عمري الباكر للعقاد في نقد شعر شوقي ونقد مسرحه ونقد سلوكه . ثم رايت نفسي اعيد النظر في هذه العكرة التي كانت تصل عندي الى مرتبة اليقين . فاذا هي فكرة غير دقيقة ، بل هي فكرة لا تخلو من خطأ وفساد وظلم صارخ ، واذا شوقي في نظري شاعر حقيقي مجدد في بعض ما نظم ، بل هو أب من ابناء الرومانسية العربية وان ظل في مجمل ديوانه شاعرا محافظا .

وحين غيرت فكري عن شوقي سألت نفسي : فما قولك في غير شوقي مثل البارودي وحافظ ومطران . هل تعرفهم حقا ؟

ولقد انتهت في مسألة بدايات التجديد المعاصر الى رأي . ثم اصبح وقد وقع بصري على نص جديد او دراسة جديدة تثبت لي فساد هذا الرأي ، فاذا بي اسأل نفسي : وما يقال عن تجديد مطران

وعن دوره في حركة التجديد ما هي قيمته بدقة ؟ هل اصدق مطران نفسه فيما قدمه بين يدي ديوانه حول طريقته في الكتابة وفيما ادلي به من تصريحات مختلفة حول مذهبه في التجديد ؟ ام اصدق العقاد ؟ ام اصدق طه حسين واسماعيل ادهم ومحمد مندور وغيرهم ممن درسوا شعر مطران او ادلوا بأرائهم فيه ؟

وربما اصابني الذعر لاني كلما سألت شابا من هؤلاء الشبان الكثيرين الذين يحبون ان يكونوا شعراء : لمن تقرا ؟ اجابني ببراءة ! لكم ! ولن ايضا ؟ فيجيبني بثقة وحماسة : لكم فقط ، فانا احب الشعر الجديد !؟

انها كارثة . يمكن ان تقضي على الشعر ، ان يكون تجديدنا المعاصر موحيا للناس بانه منقطع الصلة بما سبقه من تراث الشعر العربي . واذا كانت آفة الشعر العربي في انحدار الاخرة هي تسلفه على الشعر القديم ارتباطه الطفولي به ، فآفة الشعر في عصرنا هذا ان تنقطع صلته بالتراث فينقطع الوحي عنه وتضمحل اعضاؤه ويموت بلا ضجة او احتفال .

وانت قد تبحث عن آثار الشعراء السابقين ، حتى هؤلاء الذين عاشوا معنا في هذا العصر وادركنا سنوات من حياتهم فلا تجد . فواجبنا اذن ان نساهم في تيسير الحصول على هذه الآثار ، وخاصة نحن الذين نتصدى لمسألة تجديد الشعر حتى نضرب المثال على ضرورة الاتصال الدائم بتراثنا الشعري القديم والحديث .

فانت ترى اذن اني لا اتصدى لهذا العمل بعاطفة خاسرة ، كما حدث حين قدمت مختارات الشاعر ناجي مثلا .

هنا في اختياري لمطران دافع تعليمي او اخلاقي بجانب دافع الاعجاب والتقدير ، وهناك في اختياري لناجي حب خالص سببه القربة التي تربط شعري بشعره .

شاعر القضية

كان مطران من دون شعراء جيله ، يحتل في وجداني منذ صباي الباكر مكان الشاعر صاحب القضية . ولقد نشأت وليا بيهيم بحافظ الذي كان ديوانه اول ديوان كامل اقراه لشاعر ، ثم تطلعت على مناهج مدرسية تمجد شوقي امير الشعراء . لكن مكان مطران في وجداني ظل كما هو لم يتغير رغم ما لحافظ وشوقي من وطنيات صادقة ، ورغم اني لم اكن قرأت لمطران الا قصائد متناثرة لم اكن اذكر منها الا هذه الابيات التي احلته في وجداني هذا المكان :

كسروا الاقلام ، هل تكسبرها

يمنع الايدي ان تلحق صغرا

قطعوا الايدي ، هل تقطيعها

يمنع الاعين ان تنظر شورا

اطفئوا الاعين ، هل اطفأوها

يمنع الانفاس ان تصعد زفرا

اخمسوا الانفاس . هذا جهدكم

وبه منجائنا منكم ، فشكرا !

والان وقد اتيت لي ان انعم النظر في شعر مطران ، هل ما

زلت على اعتقادي القديم انه شاعر القضية دون صاحبيه شوقي وحافظ ؟

نعم . ولقد زاد هذا الاعتقاد رسوخا . لاني اصبحت اعرف السبب الذي من اجله احله دون سواه في هذا المكان رغم ان الوطن كان شغل الجميع الشاغل .

دعك من مسألة هجرته من لبنان الى فرنسا ثم الى مصر ، تلك الهجرة التي كانت اشبه بالنفي لسبب ما نظم في مقاومة الاستبداد العثماني وتعرض العرب على الثورة ، فهذه مسألة لا تضيف الى شعره شيئا ، وان نيهتنا الى طبيعة المعدن الذي يصدر منه هذا

الشعر ، الى انه ليس وحده الذي تعرض للنفي والاضطهاد بسبب شعره . حافظ ايضا تعرض للاضطهاد في رزقه بسبب وطنيانه واتهامه بالاشتراك في ثورة الضباط التي وقعت في السودان عام ١٨٩٩ وشوحي تعرض للنفي بسبب علاقته بالخدوي عباس حلمي الثاني. وهناك بالطبع فرق بين نفي الشاعر لانه شاعر الوطن المتمرد وبين نفيه لانه شاعر الخديو المخلوع . دك من هذا الجهاد العملي الذي لا انكر قيمته ودلالته لتحدث عن شاعر القضية من خلال شعره .

يقول مطران بعد ان هدده محمد سعيد باشا رئيس الوزارة بالنفي من مصر عقابا له على الابيات الرائية السابقة التي قالها تنديدا بقانون المطبوعات الذي يقيد حرية الطبع وحرية اصدار الصحف ، وكان محمد سعيد باشا قد اعاد العمل في عام ١٩٠٩ بهذا القانون الذي صدر اثناء اشتداد حملة العربيين على الحكومة عام ١٨٨١ ، يقول مطران بعد ان هدد بالنفي :

انا لا اخاف ولا ارجي فرسي مؤهبة وسرجي
فاذا نبا بي متسن بر فالطيفة بطن لج
لا قول غير الحق لي قول ، وهذا النهج نهجي
ان مطران شاعر القضية لانه لم يكن منتحيا لاقليم بالذات .

كان لبنانيا يحكم المولد والنشأة ، او على الاصح سوريا ، فعندما هاجر الى مصر في اواخر القرن الماضي كانت سوريا ولبنان وفلسطين والاردن بلدا واحدا . وكان مصريا يحكم الإقامة والمشاركة في الحياة الثقافية والاجتماعية بمصر ، لكنه في الحقيقة لم يكن سوريا ولا مصر ، كان شاعرا مقيما في مصر ، وهذا ما اعفاه من الوضع المفروض على صاحبيه شوقي وحافظ ، وهو وضع الشاعر المواطن الذي لا بد له ان ينحاز الى مؤسسة ما بشخصه وبشعره ، وان ينشغل بحكم هذا الوضع بالقضايا المحلية الصغيرة والشئون اليومية العابرة ، وان يصدر شعره في النهاية متأثرا بما يرغب وبما يرهب ، وان يكون شعره هذا وسيلة من وسائله لبلوغ الوضع الاجتماعي الذي يسعى اليه .

كان شوقي محسوبا على الخديو ، وكان حافظ محسوبا على الشعب . اما مطران فكان محسوبا على الشعر وحده .

اغناه عمله الحر صحفيا وتاجرا وسكرتيرا عاما لل نقابة الزراعية من ان يعيش من شعره . واعفاه كونه غير مصري من ان يحسب على حزب من الاحزاب او قوة بالذات من القوى السياسية والاجتماعية القائمة ، واعفته عزوبته من ان يعول غير نفسه ، لهذا ظل مخلصا للقضية ، قادرا على تجاوز الاشكال الاجتماعية والتفصيلات اليومية ، مستندا دائما للرجل ، ففرسه مؤهبة وسرجه .

ولا يطمن في اخلاصه للقضية قصائده الكثيرة في اولي الامر من امراء العائلة المالكة والزعماء والحكام . فهذه القصائد التي كان ينظمها في هؤلاء لا تختلف ابدا عن القصائد الكثيرة التي نظمها في اصدقائه ومعارفه الكثيرين وفيهم المشاهير والنكرات ، الاقوياء والضعفاء ، وفي مناسباتهم المختلفة الهيئة والخطيرة . ان هذه القصائد كلها سواء اكانت في عيد جلوس الخديوي ام في رثاء مصطفى كامل ام في تحية سعد زغلول ام في رثاء الراهب فلايانوس مطران ام في زفاف الانسة مرجريت صينداوي - هذه القصائد كلها ليست الا من قبيل المجاملات البريئة من الرغبة والرهبة ، او من قبيل الشعر العملي بحسب تسميته له في قوله « ان الحياة واجب وليست بمتاع . وان الشعر شعران : شعر ادبي وهو ما ينظم ويقرا ويسمع ، وشعر عملي وهو ما يؤديه الشاعر بمحض شعوره من تضحية وجهاد في سبيل وطنه ودين خدمات لابناء قومه وبخاصة الضعفاء المحتاجين » .

اننا مرة اخرى في مواجهة ذلك القديس البدوي . في مواجهة الرجلين اللذين يسميان خليل مطران .

عندما استفزه قانون المطبوعات ندد به ، ثم هاج هياجه عندما هدده رئيس الوزراء فعاد بدويا خالسا يختار كلماته وصوره وايقاعاته من تراث الفروسية العربية ، ثم هو يعود خافض الجناح جم التواضع امام الحياة الانسانية البسيطة ، تهزه افراح الميلاد والزفاف والنجاح واحزان الموت والخيبة والفشل ، فيجلس الى اوراقه بدافع الاحساس بالواجب وضرورة ادائه ليبارك هذا ويعزي ذلك . وهنا يعود قديسا !

لكني ازمع ان مطران البدوي اشعر من مطران القديس . ان البدوي شاعر ، اما القديس فمجرد انسان نبيل . وهذا سبب اخر من الاسباب التي تجعله في رأيي شاعر القضية بلا منازع ، فحيث تتحقق الشعاعية وتتألق يكون من حقنا ان ننسب الشاعر للوضع الذي يتألق فيه . وانت تقرا هذه الابيات من قصيدته « في استئناف حرب جائرة » :

ايها السوقة ! كل منهم ملك قد توجهت الهبوات
ايها الجهال ! كل منهم قائد تؤثر عنه الخدمات
يا حماة الخلق الحر ! وقد عافه الناس وخانته الحماة
صائني دارهم العذراء عن واطره الا وما فيها موات
شيدوا تاريخكم من نقض ما شاده في ازل الدهر الطفلة !
تقرا هذه الابيات او الابيات التالية من قصيدته « الاهرام »
موجها فيها الخطاب الى ساكنيها من ملوك الفراغة :

يا ايها الموتى ألم يسمعنكم صوت النادي صانعا مرددا
قوموا انظروا السوقة فيما حولكم تدوس هامات الملوك همدا
قوموا انظروا المدو في دياركم يحكم فيها مستبدا ايذا
قوموا انظروا اجسادكم معروضة في مشهد لمن يروم المشهدا
بعث ! به يسالكم حساب ما قدمت من راح منا واقتدى !

تقرا هذه الابيات وسواها من روائع مطران الكثيرة في التنديد بالظلمين وتحريض السوقة على الملوك ، فتحس انك امام معرض هدام يقود غوغاء المدينة ليزيل بهم عصرا وينشئ عصرا جديدا .

في هذه القصائد بالذات يتكامل ويتوحد مطران المتناقض المنقسم على نفسه ، ويتصل البدوي بتلميذ الثوار العرب بالشباب المبهود بالثورة الفرنسية وتراثها الجيد ، ويتحول القديس الوديع الى نبي محارب لا يكتفي بالتهنئة ولا بالعزاء ، بل يفني محرضا داعيا الى هدم العالم الظالم واتشاء عالم آخر اكثر عدلا وجمالا وحرية يضع اساسه هؤلاء السوقة والغوغاء المضطهدون .

ولست اظن ان غير مطران من الشعراء العرب في ذلك الوقت المبكر الذي كتبت فيه هذه القصائد ، اي في السنوات العشر الاولى من هذا القرن قد استخدم كلمة السوقة بهذا المعنى الثوري وبكل هذا الاجلال وهذا التعظيم .

يتذكر مطران المشاهد التي انطبعت في نفسه من باريس خلال العامين اللذين قضاها فيها مهاجرا او متغيا فيخطر على باله اول ما يخطر مشهد الشاعر الفرنسي بول ديروليد وهو يحرض الفرنسيين الذين اجتمعوا في ساحة الكونكورد يوم ١٤ يوليو مجددين العهد امام تمثال ستراسبورج الذي كان يجله السواد على استرداد مقاطعتي الألزاس واللورين اللتين سلبيهما الالمان في حرب السبعين .

« فلما حان الموعد علا المنصة امام التمثال « بول ديروليد » وصق له من صفق من الذين راوه عن كتب . بول ديروليد الذي كان الفصح ناطق لوقته بلسة الغال ، تتغنى الخاصة والعامة بلاشيدته الحماسية ، القائل في بعض قصائده المرادة بكل لسان :

ضرب الطبل وعزف نغير الكفاح .

من المتخلف من الصوف ؟

لا احد

هذا شعب يتأفح من حياته

الى الامام ! الى الامام !

علا بول ديروليد تلك النصبة . وقتئذ لا يعرفون المصدية الجهرية (الميكروفون) فهل كان لذلك الخطيب مدره الجماهير ان يصدر بقول يتساممه نحو المليون من الخلق ، وكان تهاشمهم في تالفه يقصف قصف الرواد .

لم يجد الرجل الذي نبرات صوته الروحاني كانت تحرك ارواح امة الى التفاني فيما يدعوها اليه ، لم يجد ذلك الرجل بدا من الاقرار بعجزه عن البلاغ في ذلك الموقف ، فتأدى بأعلى صوته الجهوري وهو بين تلك الزمجرة الشائمة المألثة الفضاء لا يصد صوت فعل الماعز « ايها السادة . لتحيي فرنسا ! لتحيي الازناس واللورين ! »

دعا هذا الدعاء وهبط من المنبر وتوارى علم الاعلام في المنبسط العريض من ربوس الاناس كما تقع أعلى قطرة من قمة أعلى موجة وتستوي بماء المحيط .

وهنا كانت آية الايات فيما شهدت وسمعت ، أبسط شيء وافعل شيء هي النفس . سكنت الخطيب فارتفعت في آن معا اصوات الموسيقىات جميعا ، وعلت بالتوافق معها اصوات ذلك الجمع الذي لا نهاية له بالنشيد الوطني بتلك الكلمات المجنحة التي تنقل كل سامع من عالم الاشباح الى عالم الارواح ، وتغلي الكرامة القومية بقدر ما ترخص النفعية الفردية ، فكانت تيارات من سيال حار مسكر مدهل قوي تمشي في مفاصلي وبين جوانحي ، وكنت أشد مع الشادين بكل عزيمة قلبي ، حتى اذا حانت مني التفاتة الى شيخ فان بالقرب مني ، مديد القامة ، اشيب اللمة ، مرتعش الاعضاء . وجدته يشد هو ايضا وكأنه يعطي اخر بقية من قواه بما يخرج من صدره ، ولحت لؤلؤات صافيات تتساقط من عينه الى لحيته المستطيلة البيضاء ، فلم اتمالك نفسي من البكاء ، وتهجد صوتي تهجدا شديدا في اثناء انشادي مع المنشدين ، وهيء لي وانا الوديع الوداع انه لو كان لي وطن ودميت كهذا الدعاء للزود عنه ومكافحة عنو معتد عليه او غاصب شيئا من حقته لهان علي الاصعبان : ان اغدو قاتلا او ان اروح قتيل ! ان هذا النص لا يلقي الضوء على قصائد مطران الثورية فحسب ، بل هو يلقي الضوء على الدور الذي لعبه مطران كلس ، ومقاومته للاستبداد ، ودعوته للتجديد ، وايمانه بالوحدة العربية ، وتعظيمه للجماهير ، وتقديسه لرسالة الشعر والثقافة . ان هذه كلها جوانب متعددة لوجه واحد هو وجه مطران شاعر القضية . وهنا استطيع ان اضيف سببا اخر لاحلال مطران دون غيره في هذا المكان فاقول ان ما يميز وطنيات مطران انها لم تكن متفرقات في مناسبات شتى يلقيها الشاعر في الحقل ثم ينسى بعدها الموضوع الذي نظم فيه ، وانما كانت وطنياته او وطنيته بالاحرى تجربة واحدة تنظم كتاباته الشعرية والنثرية . وتبدو كأنها خرجت من صلبه كلها ، فهو يواليتها بالرعاية مانحا اياها كل ما يملكه من جهد وعاطفة على مدار عمره ، ومن خلال نشاطه كله .

وفي الوقت الذي نجد فيه حافظ ابراهيم مثلا ، وهو الذي سمي شاعر النيل تقديرا لوطنيته ، يمدح المحتلين الانجليز مدحا صريحا كما في قصائده التي كتبها في استقبال كرومر وتوديعه ، وفي استقبال خلفه فورست ، وفي نصيحته للسلطان حسين كامل ان يوالي الانجليز .. الى اخر هذه القصائد ، لا نجد عن مطران شيئا من ذلك وهو الشاعر الغريب الذي كان يفترض ان ولاءه لمصر اقل وكرهيته للانجليز اخف ، اللهم الا قصيدة واحدة في كل ديوانه باجزائه الاربعة قالها في رثاء الملكة فيكتوريا ، وهي مع ذلك ليست قصيدة

في السياسة ، بل هي في تأمل قدرة الموت على ان يهزم هذه الملكة العظيمة التي كانت الشمس لا تغرب عن ملكها .

وانت قد لا تجد عند شوقي ما تجده عند حافظ من تبذل وتدن في مدح الانجليز ومحاولة التقرب اليهم ، لكنك ستجد عنده ميلا الى الاثراء بالشعب والتهوين من شأنه ، وان تحايل في التعبير عن هذا الشعور فجعله على لسان بعض شخصياته المسرحية ، كما نجده يقول على لسان احدي شخصيات « مصرع كيلوباترا » :

انظر الشعب ديسون كيف يوحون اليه
ائر البهتان فيه وانطلى الزور عليه
ملا الجو هتافا بحياسي قاتليه
يا له من بيفاء عقله في اذنيه

ان هذه الابيات لا يمكن ان تفهم على حقيقتها الا اذا كنا نعرف شيئا عن الصراع السياسي العنيف الذي كان محتما في العشرينات بين الشعب في مصر ممثلا في زعيمه سعد زغلول ، وبين القصر ممثلا في الملك فؤاد الذي نظم شوقي هذه الابيات لحسابه .

وليست مختلفة ابيات شوقي عن ابيات حافظ التي يقول فيها
وكم ذا بمصر من المضحكات كما قال فيها ابو الطيب
امور تمر وعيش يمر ونحن من اللهو في ملعب
وشعب يلر من الصالعات فرار السليم من الاجرب

هذا هجاء صريح للشعب لا نطغى فيه اللابسات العملية التي دفعت كلا من الشعارين اليه . اما عند مطران الذي كان يعرف التاريخ والعصر معرفة اكبر ، ويتصل بالمجتمع المصري اتصالا اقل فقد استطاع ان يتجاوز الظواهر اليومية الجزئية ويرى خلف ما قد يبدو من صور تخلف الجماهير روحا قوية تنتظر من يشعل فتيلها لتصنع التاريخ من جديد كما صنعت من قبل وكما تصنعه دائما ، ومن هنا ثورية مطران وتفاؤله وجراته في الوقت نفسه على نقد الشعب واستشارة حميته دون الوقوع في جريمة الاثراء به او احتقاره .

ان في شعره حبا وايمانا بقدرة الجسد المعتل على البرء والنهوض من جديد !
ما لمصر شبه قبر واسع منذ فرعون ومن فيها رفات ؟

انه يعرف وهو الذي وضع حين كان لا يزال في الخامسة والعشرين من عمره مؤلفا في التاريخ العام سماه « مرآة الايام في ملخص التاريخ العام » الذي طبعته مطبعة البيان في مصر عام 1897 وصدر في جزأين بلغ عدد صفحاتهما ثمانمائة صفحة - يعرف ان الامم تكبو وتنهض ، وتصح وتمرض . ويعرف ان لحياة الشعوب اطوارا ، وان للحضارة غيبة ورجعة ، وان كل هذا موكل بقوانين ومسبب باسباب وليس قضاء وقدر او صدفة وهوى .

وهو يعرف ان تخلف العرب في هذا العصر كتخلف الاوربيين في المصور الوسطى ، ومثلما نهضت اوربا يستطيع العرب ان ينهضوا . ولان الثورة الفرنسية كانت موضوع ثقافته ومحور اهتمامه ، ولان امته العربية كانت في اواخر القرن الماضي تمر بحال شبيهة بحال الشعوب الاوربية قبل الثورة الفرنسية فقد وصف لأمته ثلاثة ادواء هي التخلص من الاستبداد ، والايمان بالعقل ، والوحدة القومية . وربما لخص هذه الانواء الثلاثة في دواء واحد هو الحرية والقضاء على الاستبداد الذي جعل همه الاول ان يحاربه قولا وفعلات وتلميحا وتصريحا .

لم يكن مطران اذن يرى شعبا ميتا ، بل كان يرى روحا اضناه الاستبداد والظفان ، لم يكن يرى بؤس الحواري والازقة او كذب الزعماء او استبداد الطغاة او غفلة الجماهير وهوان ما ترجوه آحانها من سعيها اليومي ، وانما كان يرى الفكرة التي قد تحتجب لكنها لا بد ان تشرق ، ويرى الروح التي قد تضعف لكنها لا محالة سوف تهيم وتتألق .

ان هذا البعد المادي بينه وبين موضوع شعره وهو الجماهير بسبب اقترابه واستغنائه ، مع هذا القرب الروحي الناتج عن الوعي والثقافة والتربية الثورية لم يفرض على مطران لهجته الشعرية التي يمتزج فيها الحب بالنقد والتحريض فحسب ، وانما فرضا عليه ايضا نوعته القوية الى التجديد واسلوبه فيه .

اول المجددين

في عام ١٩٠٨ صدر الجزء الاول من ديوان مطران يحمل محاولاته الجديدة في الشعر كما يحمل بيانه الموجز حول التجديد واسلوبه فيه . « هذا شعر ليس ناظمه بمبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن او الغافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو انكر جاره ، وشاتم اخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، والى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعر الحر ، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر » .

ولقد كان هذا البيان الموجز الذي قدم به مطران لديوانه اول وثيقة نقدية تحدد منهج التجديد الشعري في العصر الحديث، وتحدث عن وحدة القصيدة او « جملة » على حد تعبير البيان ، والى جمال البيت في ذاته وموضعه معا ، وتشرح فكرة « الدورم » او التركيب الذي لا بد ان يفصح عن تصميمه للقصيدة بفسر علاقة اجزائها بعضها ببعض ، ويبرر لفتها وصورها والشاعر التي تثيرها ، كل شيء بقدر وتصميم وميزان .

واذا لم يكن هذا البيان هو الاساس الذي قامت عليه حركات التجديد الحديثة ، فهو على الاقل قد تضمن الافكار الجوهرية الاساسية التي قامت عليها هذه الحركات سواء جماعة الديوان ، او جماعة المهجر ، او جماعة ابولو ، واكاد اضيف ايضا حركة التجديد المعاصر التي حققت اكتشافاتها العروضية من خلال سعيها لتحقيق وحدة القصيدة وتمكين الشاعر من اعادة تشكيلها بحرية .

واذا كان من المبالغة ان ننسب حركات التجديد الحديثة كلها الى مطران او الى اي شاعر بمفرده ، لان مثل هذه الحركات التي اتسع تأثيرها وتعمق كانت اكبر من مجهود شاعر واحد ، ولانها تنابت في زمن قصير على نحو يدل على انها كانت تعبيراً عن حاجة اصيلة هي التي دفعت مطران وغيره الى التجديد وانها كانت ثمرة التطورات الجوهرية التي اصابت الثقافة والمجتمع العربي كله منذ فجر النهضة الحديثة في اول القرن الماضي - اذا كان من المبالغة ان ننسب كل هذا الى مطران وحده ، فليس من المبالغة ان نقول ان مطران كان اول المجددين وكان صاحب تأثير كبير على حركات التجديد التي ظهرت بعده .

لقد ظهر الجزء الاول من ديوان عبد الرحمن شكري ، رأس جماعة الديوان ، عام ١٩٠٩ بعنوان « ضوء الفجر » وفيه قصيدة طويلة من الشعر المرسل .

ثم صدر الجزء الثاني من ديوان شكري « لآلئ الافكار » عام ١٩١٣ مع مقدمة للعقاد بعنوان « الشعر ومزايه » تعد من اول ما اصدرته جماعة الديوان في بيان منهجها في الشعر .

ثم صدر الجزء الاول من ديوان العقاد عام ١٩١٦ . ثم صدر كتاب « الديوان » للعقاد والمآزني وهو الذي يضم تقديمهما لشعر المحافظين وادبهم في عام ١٩٢١ .

ثم صدر كتاب « الغرابة » لميخائيل نعيمة وهو من اهم الوثائق النقدية حول التجديد عامة والتجديد في نظر المهجريين خاصة عام ١٩٢٣ .

ثم توجت هذه الحركات الشعرية الجديدة كلها بقيام جماعة ابولو وصدر مجلته الشهيرة عام ١٩٢٢ ، وقد تولى مطران رئاسة هذه الجماعة بعد وفاة شوقي الذي كان اول رئيس لها .

ومعنى هذا ان ديوان مطران وبيانه الموجز عن الشعر الجديد قد سبق كل محاولات التجديد ، الا اذا اخذنا بعين الاعتبار المقدمة التي كتبها الشاعر احمد شوقي للجزء الاول من الشوقيات الذي صدر عام ١٨٩٨ ، اي قبل صدور الجزء الاول من ديوان مطران بعشر سنوات ، وفي هذه المقدمة يتحدث شوقي عن امنيته في ان يهجر شعر المناسبات لان هناك ملكا واحدا هو الذي ينبغي الشاعر ان يخلص له الولاء ، وهذا الملك هو الكون ، ثم يشرح شوقي بعد ذلك سبيله الى انقاذ الشعر من المناسبات فيقول انه « رُوِيَ ان يفعل ذلك عن طريق التدرج والحيلة حتى لا يفاجئ الاذواق » بنو عن الاعراف السائدة .

لكن شوقي ظل طوال عمره يكتب شعر المناسبات ولم ينبج في تحقيق امنيته . ولو انه نجح بما كان باستطاعتنا ايضا ان نعدده اول المجددين ، لاننا نتحدث عن التجديد في منهج الكتابة وفي شكل القصيدة لا في موضوعها .

وكما اختلف موقف مطران عن موقف شوقي وحافظ حول مسألة الشعب والوطن ، يختلف موقفه عن موقف كل منهما حول مسألة التجديد . ويمكننا ان نقول هنا ايضا ان الاسباب التي املت على مطران وصاحبيه مواقفهم من مسألة الشعب والوطن ، هي التي املت على الجميع مواقفهم من مسألة القديم والجديد .

الدافع الرئيسي عند حافظ هو تملق الاوضاع القائمة ، فهو محافظ كما يصرح بذلك في مقدمة ديوانه ، وان حاول ان يحسب من المجددين مرة او مرتين فنظم ابياتا يقول فيها :

ان يا شعر ان تفك قيودا

فقدنا بها دماء الحال

اما عند شوقي فالدافع مزيج من انتمائه للاوضاع القائمة ، ومحاولته مع ذلك التخلص من اسرها باسلوب فرضه عليه كونه الارستقراطي .

لقد تركز تجديد شوقي في مسرحياته وفي اغانيه التي كتبها بالعامية لعبد الوهاب ، وفي هذه المسرحيات ، او على الاصح في بعض المؤنولوجيات الى جانب الاغاني العامية ، يبدو شوقي ابا من اباء الرومانسية في الشعر الحديث .

لكن تجديد شوقي يظل خارج اطار القصيدة العربية ، ولا يغلو رغم اهميته من الترفع والنزعة الشخصية .

وهنا يختلف مطران عن كلا صاحبيه ، والسبب ايضا انه شاعر القضية .

انه مجيد ، لانه لا يسعى الى مكان في حدود تقاليد عصره الادبية ، فلم يلزم نفسه بهذه التقاليد ، ولانه مهووم قبل كل شيء بقضية بحث الامة العربية عن طريق تمكينها من استيعاب روح العصر والسيطرة على ادواته . وهنا يختلف مطران عن حافظ .

ومطران يتجه بتجديده الى القصيدة العربية ، لانه هي روح الحضارة العربية ، وهي الشكل الذي عبرت فيه هذه الروح عن ذاتها ، فاذا قبلت القصيدة التجديد واستوعبته فقد قبلت الحضارة العربية كلها روح العصر واستوعبتها .

من هنا لم يخط قلم مطران كلمة عامية طوال حياته . ولم يلجأ الى التاليف في شكل شعري خارج القصيدة حتى يفوت على المحافظين فرصة اتهامه بالخروج على الاصول ، وانما جعل كل همه ان يجدد في التراكيب والصور والموضوعات ، وينشئ الطولات ، ويستحدث القصيدة القصصية محافظا في هذا كله على سلامة الجملة العربية وفصاحتها ، بل ومضحيا في سبيل هذه الفصاحة التقليدية بشيء كثير من قيمة شعره التي كانت تتحقق لو انه تحرر من هذا القيد

والفي هذا التناقض بين مرونة المضمون وجمود الشكل .
يقول مطران في مقال نشرته له مجلة - الهلال - عام ١٩٢٣ -
بعنوان « اريد للشعر العربي » !

« اردت التجديد في الشعر ، وبذلت فيه ما بذلت من جهد
عن عقيدة راسخة في نفسي . وهي انه في الشعر - كما في
النثر - شروط لبقاء اللغة حية نامية .. على اني اضطرت ،
مراعاة للاحوال التي حفت بها نشأتي ، الا افاجئ الناس بكل ما كان
يجيش بخاطري ، خصوصا الا افاجئهم بالصورة التي كنت اوتريها
للتعبير لو كنت طليقا ، فجازيت العتيق في الصورة بقدر ما وسعه
جهدني ، وتضلعي من الاصول ، واطلاعي على مخلفات الفصحاء .
وتحررت منه ، وانا في الظاهر اتابعه - بنوع خاص في الوصف
والتصوير ومتابعة العرض الخ .. وبهذه الطريقة مهدت للتجديد
قبولا في دوائر كانت ضيقة ، ثم اخلت تتسع الى ما وراء ظني .
وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته . والعلم ومقتضياته
والفن ومستحدثاته .

« والان بعد ان علت سني ، وطال مدى اختياري اريد التجديد
اكثر مما اردته في كل آن . اريدته ولا اكيفه ، ولكنني اشيم له
بوارق ندل على ملامحه الكبرى من وراء مجهودات طائفة تتكاثر يوما
بعد يوم ، وطائفة من النابئين الجارين على انارهم في مصر وفي
سائر الوطن العربي » .

ثم ها هو يكتب في مقدمته للجزء الثاني من ديوانه الذي نشر
في اربعة اجزاء عام ١٩٤٨ اي وهو في السادسة والسبعين من عمره
قبل وفاته بعام واحد فيؤكد على ذات الافكار التي قدمها في بيانه
الموجز الاول الذي صدر منذ اربعين عاما والتي قدمها في مقالاته
واحاديثه الصحفية :

« اتابع السابقين في الاحتفاظ باصول اللغة ، وعدم التفریط
فيها ، واستيعاء الفطرة الصحيحة .. واتوسع في مذاهب البيان
مجاراة لما اقتضاه العصر . كما فعل العرب من قبلي . اما الامنية الكبرى
التي كانت تجيش بي ، فهي ان ادخل كل جديد في شعرنا العربي
بحيث لا ينكر ، وان استطع ان افنع الجامدين بان لفتنا ام اللغات
اذا حفظت وخدمت حق خدمتها ، ففيها ضروب الكفاية لتجاري كل
لغة قديمة وحديثة في التعبير عن الدقائق والجلال من اغراض
الفنون »

وهكذا نرى ان الهدف الاول للتجديد عند مطران هو احياء اللغة
وانماؤها ، ولان اللغة هي هدفه الاول فهو يؤثر عدم التفریط في
اصولها خاصة وان البيئة المحافظة التي نشأ فيها كانت ترده من
ان يحقق كل ما كان يريده من تجديد . ومع هذا فهو لا يقنع بما
حققه ، ولا يحاول فرض منهجه على الشبان الذين اتوا من بعده ، بل
هو كلما علت به السن على خلاف غيره - ممن بناوا مجددين وانتهوا
مخالفين جامدين كالقناد مثلا ، اقول انه كلما علت به السن
كلما زاد حماسه للتجديد واراده اكثر مما اراده في اي وقت مضى ،
وتقبل المحاولات الجديدة التي لا تسير على منهجه قبولا حسنا ورحب
بها ترحيبا كبيرا .

وتأمل كلمته عن بعض الشعراء الشبان الذين ظهروا في
الثلاثينات من جماعة ابولو والمجريين ، هؤلاء الذين اخذ بعض
النقاد يرمون اشعارهم بالفوضى والبعد عن الفصاحة :

« ولست ابتئس لان افرادا من تلك الطائفة لا يستمسكون باهداب

ما تقررت فصاحته من الفاظ اللغة استمسك المتشددين ، لا اغضب
لان آخرين من الفراد الطائفة (يعني الجدد) يجدون في معان
ياتون بها ، ولا تمهد لها مطالعات الكتب المتداولة تمهيدا يجلوها
لنفوسنا من غياهب التساؤل والارتياب » .

وكان مطران في خوالي الواحدة والستين من عمره عندما كتب
هذا المقال ، انه لا يتمصب لمذهبه هو في التجديد ، ولا يرفض
المحاولات الاخرى التي تغالغ ، بل يرحب بها ، ويدافع عنها انطلاقا
من القضية الاساسية التي تهده اكثر من كل قضية سواها وهي
قضية تجدد اللغة وبعث الحضارة العربية .

وعلى الرغم من اعتراف مطران بانه لم يكن مطلق الحرية في ان
يحقق صورة التجديد التي كان يؤتريها بسبب مراعاته لظروف البيئة
المحيطة به ، فنحن نرى ان ما حققه من تجديد في شكل القصيدة
العربية ليس قليلا ، بل هو عظيم القيمة والاهمية اذا قسنا به
شعر مطران او نظرنا الى تاليره الكبير في تلاميذه من الشعراء
الشبان وخاصة اعضاء جماعة ابولو .

لقد نسب مطران فكرة البيت المفرد نسفا في عدد كبير من
قصائده وكان اول شاعر عربي يحقق بوعي وادراك وحدة القصيدة .
وانظر الى هذا المقطع مثلا الذي تندمج فيه الابيات اندماجا حتى
يستحيل فصلها لا من حيث المعنى ولا من حيث الشكل ، وتأمل كيف
جعل القافية بابا مؤديا للبيت التالي لا سورا مطلقا على كل بيت
بمفرده !

فخامر ليلى الخوف ، ثم تحسولا الى فيرة ، والفيرة انقلبت الى
فراخ ، فما تلوى على احد ولا تكشف بالحب النزيه مؤملا
سوى ذلك الفر الجميل من الكل

ولقد يبدو هنا ان نجاحه في تحطيم البيت المفرد وجراته في
استخدام هذه القوافي الجديدة يرجعان الى الطبيعة القصصية
للمقطع وللقصيدة التي منها هذا المقطع ، ولكننا سنرى انه في قصائد
اخرى وصفية يحقق ذات النجاح في الخروج على البيت المفرد وتحقيق
الوحدة للقصيدة بجملة كما نجد مثلا في قصيدة البديعة « في
الفابة » التي يقدم لها بكلمة نثرية يقول فيها ان هذه القصيدة
« صورة خيالية لشاعر يتنقل في غابة مرتفعة باحثا عن زهرة
فيسر موجودة » .

ان موضوع القصيدة بذاته جديد كل الجدة في الشعر العربي
التقليدي باستثناء ما قد نجده من قصائد متناثرة لشعراء غير معروفين .
والى جانب جدة الموضوع هنا غرابة الصور وقيامها على اساس ليس هو
اساس مشابهة الواقع وتصويره ، وانما هو اساس جديد يقوم على
افتراض واقع شعري او خيالي يشكل الشاعر صوره بحرية وفردة

ما سؤل في الفابة	ما باله ما اصابه ؟
الى الزوال اضطرا به	هب الفسادة والى
او تنثني توابيه	تهفو الفصون اليه
بخفى وراء غيابه	آنا يبين وانا
في زينة وغرابيه	انى تنقل يمشى
او مستقلا سحابيه	موشعا بشمعاع
يشق شقا عبابه	او خائضا بحر في
اهلة لمصابه	تفر بين يديه
مجرة منسابه	او هابرا بخطاه

والحيصة .

في المسرح صب كل جهده في الترجمة ، فقد خصص بابا في مجلته « المجلة المصرية » التي انشأها في مطلع هذا القرن لترجمة الأعمال المسرحية والقصصية ، ثم اخذ على عاتقه ترجمة الكلاسيكيات الفرنسية والانجليزية وخاصة أعمال راسين وكورني وشكسبير الذي كان يرى فيه روحا بدوية « ففي كل ما يكتبه شكسبير شيء من روح البدواة ، قوامه الرجوع الدائم الى الفطرة الحرة » .

لم تكن غايته من نشاطه المسرحي ان ينسب اليه ابتداء فن جديد كما يمكن ان نجد عند شوقي مثلا ، وانما كانت غايته تطوير هذه اللغة الشريفة لكتابة المسرحية عن طريق الترجمة لان النقل لا بد ان يسبق الانتاج .

اما مذهب في الترجمة فهو كمذهبه في التأليف ، وهو الجمع بين التجديد والمحافظة عن طريق ما سماه بأسلوب الوسط « الذي هو وسط بين الأسلوب الصحفي الركيك وبين الأسلوب الجزل المتيسر القديم .

وفي الموسيقى العربية ثار على معنى التطريب والتسلية وعلى ارتجال الموسيقيين والمغنين للالحن دون التزام بمؤلف مكتوب مبشرا في وقت مبكرا جدا (عام ١٩٠٠) بموسيقى تكون « وسيلة العمران واداة النزاع للبقاء »

هذا هو القديس البدوي ، شاعر القضية ، وداعية الوحدة واول المجدين . الشاعر العظيم خليل مطران .

القاهرة

في منتصف ايلول يصدر العدد الاول من

الشرارة

منبر الفكر الطليحي لثورة المستقبل

يكتب لك ميشيل كامل وابراهيم عامر وسمير كرم ومصطفى طيه وامير اسكندر وغيرهم من الكتاب المصريين والعسرب

حول

- ١ - دعوة الى نهج جديد الان ٢ - المستقبلية الماركسية
- ٢ - حيرة بلدان العالم الثالث بين التكنولوجيا والايديولوجيا
- ٤ - مصر في مفترق الطرق . وغيرها من الدراسات الهامة

رئيس التحرير
غالي شكري

ان التركيب في هذه القصيدة البديعة لا يعتمد على عنصر القص كما نرى ، وانما يعتمد على تماسك الرؤية الشعرية ، واتصال الانفصال ، وحرية الخيال .

والحق ان القصيدة التي اجتزأت منها هذه الابيات هي من القصائد القليلة التي حقق فيها الشاعر مطران هذا المستوى الرفيع في النظم ، لكنها مع ذلك تظل هي ومثيلاتها شاهدا على فحولته الشعرية وطاقته التجديدية الجبارة التي كبح جماحها عمدا في معظم الاحيان .

سنجد ايضا ان مطران كان اول شاعر عربي يخرج من بحر الى بحر في القصيدة الواحدة كما فعل في « نفحة الزهر » وفي « الطفلان » التي يبدأها بالرمل ثم يخرج الى الطويل ثم يعود الى الرمل ثم يخرج منه الى الكامل حتى ينتهي اخيرا بالبحر الذي بدأ به .

بل هو يجرب ايضا الشعر المنشور او ما يسمونه الان « قصيدة النشر » وذلك في تأبينه للشيخ ابراهيم اليازجي الذي نشره في الجزء الاول من ديوانه وسماه « كلمات اسف » وكتب تحت هذا العنوان عبارة « شعر منشور » .

وربما كانت تجاربه في كتابة الطولات من اهم انجازاته ، لا لانها تثبت قدرته على كتابة مئات الابيات من قافية واحدة وروي واحد فحسب ، بل لانها تثبت ايضا حاجة الشعر العربي الى التخفف من قيد القافية الواحدة ، فاذا كان مطران قد حقق مثل هذا النجاح وعليه هذا القيد ، فاي نجاح كان يمكن ان يحققه لو كان حرا من هذا القيد الثقيل؟ يقول في تقديمه لمطلونه الكبرى « نيرون » التي القاها في حفل اقامته جمعية تنشيط اللغة العربية بالجامعة الامريكية ببيروت :

« تعلمون ان الشعر العربي ، الى هذا اليوم ، لم تنظم فيه القصائد الطولات الكبر في الموضوع الواحد ، وذلك لان التزام القافية الواحدة كان ، ولم يزل ، حائلا دون كل محاولة من هذا القبيل . وقد اردت ، بمجهود نهائي ختامي ابذله ، ان اتبين الى اي حد تهادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد ، يلتزم لها روبا واحدا ، حتى اذا بلغت ذلك الحد بتجربتي بينت عندئذ لاخواني من الناطقين بالصاد ضرورة نهج مناهج اخر لجأرة الامم الغربية فيما انتهى اليه رقبها شعرا وبيانا . وفي لغتنا الشريفة معوان على ذلك ، واي معوان ، اذا اقلعنا عن الخطة التي صلحت لاقاها السالفات (يقصد القافية الواحدة) اذ كانت اغراض الشعر فيها قليلة محدودة ، ولكنها اصبحت لا تصلح لهذا الوقت الذي بعدت فيه مرامي الالباب ، وصار فيه ، بفضل البرق والبخار وسائر اعاجيب الاختراع كل افق بعيد قريبا ، كانه وراء الباب .

« بل قد اقول وليتني اوفق ، في بعض ما سانشده ، الى اقامة دليل ، وان قل في شعري ، على ان اللغة العربية ، التي تجود علينا هذا الجود ، وايديها مقلولة عن العطاء بتلك الاغلال الثقيلة ، قادرة - متى فكت عنها الربط - على فتح ابواب كنوزها التي لا نهاية لها ، ومنح شعرائها - من فرائد المفردات ، وبدائع الجمل ، وروائع الاستعارات - ما يبقي لها المقام الاول في الاعجاز » .

ارأيت الى رجل يريد ان يثبت حاجة الشعر العربي الى التخفف من القافية فاذا هو ينظم مطولة ، من ثلثمائة واربعين بيتا او حوالي ذلك ؟!

انه شاعر القضية الذي يبدأ وينتهي باللغة الشريفة والحضارة التي آن لها ان تعود وتزدهر . وهو البدوي القديس الذي يختار اودع الطرق والاساليب لاعلان ثورته وتحرره .

شخصية ومذهب يظهران في كل اعماله وكل ارائه . في الشعر كما رأينا ، وفي المسرح ، وفي غيرهما من شئون الفن

اغنية للماء اغنية للانسان

عيني يا عيني يا وطني
اتحامل ، هذا الفجر على جرحي واجيء
في وجهي ارضك مثخنة واجيء
أحمد دحبور

شعر (عبدالله الفاضل) انهم سيواجهونه بالتهمة ، سيقولون
له :
- نحن في حل عندك .

قلبه ينسحق تحت هذا الهاجس الرهيب . تلمس جسده فوجد
البثور حقيقة ، دمايل صغيرة وحمى تزحف على جسده بطيئة وتهدأ
كيانه . انظر على فراشه على امل ان يقهر هذه المشاعر بلحظة عافية
تمسح من كيانه كل هذي العذابات التي تفجرت مرة واحدة .

تسائل مع نفسه « اين صهوة الجواد من هذه الضجة الذليلة
يا عبد الله الفاضل ؟ » الريح خارج الخيمة تكتس الرمال وتعصف
بقماش الخيمة وتهز الحبال ، احس بها نجار بوجهه ، احس وكأنه
ينام ، يغفو لحظة واحدة فيطمئن هذا الجسد الذي سلمه الى
العذاب .

دخل البدو وجلسوا متهيئين عند باب الخيمة ، اخذ يحدق الى
عيونهم المرعوبة ، رآهم يقطعون انفاسهم دونه ، ادار بصره فيهم
واسبل جفنيه ، قال في نفسه :

« - انهم مغارقوك يا عبدالله الفاضل »

« مغارقوك ! » قالها مع نفسه ، اراد ان يطهرها لكنها تطفو الى
تفكيره جلية ، ولماذا يطهرها وهم ينظرون اليه نظرات مشفقة ؟
حدث نفسه « استفيث بهم ؟ استفيث . واخذف على ركبتي
لو حدث ذلك ! اترضى يا عبد الله الفاضل ؟ »
عيونهم المشفقة تتلصص عليه ، قال له بعضهم :

- نحن ذاهبون يا عبدالله الفاضل .

- ذاهبون ؟

قالها بحزن .

- اعرف انكم ذاهبون ! لا صير ، ذاهبون .

- الى الغابور .

ثم ابتلعت الصحراء خطواتهم خارج الخيمة ، وكلبه عند الباب
يشن ، ينكسر انينه وعبدالله الفاضل يود لو يقوم ويهز الكلب، ويقول
له : « لماذا تشن ؟ »

عندما اطل عبدالله الفاضل من باب الخيمة كان البدو قد رحلوا
منذ زمن بعيد . قال مع نفسه « هل نمت طيلة هذه الفترة ام ان
الحمى ابتلعتني كلية » ونظر بعيني كلبه وقال :
- اين كنت طيلة هذا الوقت يا شير ؟

الكلب يهز ذيله وينظر الى عبدالله الفاضل باشفاق ، عيناه
تصوصان فيهما شعور الصلبة الحزينة الدافئة .
الصحراء ممتدة مع بصر عبدالله الفاضل والشمس معلقة ،
حارقة ، قال للكلب :

- ادخل .

هز ذيله ودخل والشمس تشوي الصحراء . قال عبدالله الفاضل :

« اين هم الان ؟ »

تذكر صفارهم وهم يلعبون والجمال ترغي والنسوة في الهواج
يتارجعن وربما يبكين .
- يبكين على من ؟
- عليك .

- على المجبور .. هذا هراء ، اي مجبور يبكين عليه ، ربما
تتعلق على نفسك .
- كل .. كل
- كل .. كل

ناولوه كسرة الخبز والريح تعصف بالخيمة المهلهلة ، تهز الحبال،
سمعا تصرخ به :
- اخرج !
مع نفسه يقول :
- الى اين ؟

والحمى تعصف به وبثور الجدري تنفزه كالابر ، يحس بها
تنفزه في كل موضع ، جسده غابة من الابر الحامية .

احد الحبال تقطعه الريح ويظل يهتز والخيمة تبرك من احد
جوانبها . (شير) ينبج نباحا حزينا ، يمد صوته فيمتد مع الصحراء،
احس عبدالله الفاضل ان قلب (شير) يتمزق ويتوجع تحت ربح
الصحراء ولهيب شمسها ، دنا منه ومسح على رأسه الذي ركن تحت
اصابعه ، احس بانفاسه المتهدجة والريح تعصف ، تجار خارج الخيمة.
قلبه تعصف به الذكريات ، القهوة المرة والدلال الحبيبة والفناجيسن
واصابع رجاله تتناقلها والحذاء البدوي والغتابا ، اراد ان يطلق
صوته بالغتابا غير ان السعال عاجله ، اخذ يسعل والحمى تخرج من
منخرية والريح قطعت الحبال وهوت الخيمة مرة واحدة على رأسه ،
خرج من تحتها واذاح طرفها ليخرج كلبه ، والوهن يسري في ساعديه،
في الساقين والراس ، اراد ان يصرخ :
- احبائي .. احبائي .

التمتع ينحبس والالام يتقهقر ، شد على اسنانه ، على روجه ،
استعرض الصحراء بعينييه المليئين بالحمى والعذاب .
الصحراء تمتد ، رآها تمتد الى الامام وكلبه مقع امامه ينظر
الى الصحراء ، قال له :
- اراك تتذكر يا شير !

وهو الاخر يرى خفاف الجمال الطرية الناعمة ، يراها تسم
الصحراء والرفاء ببرغم كالثور البرية ، رأى ماء الخابور يلعب تحت
الشمس كالرايا ونباتات الجرف ترقص مع خلق الريح . احس
بالنشوة ، هز كلبه ، صرخ مع الريح والصحراء : « هلي »
جر خطواته على الرمال المحترقة ، الخيمة المكبوة على وجهها في
الرمال تبعد وكلبه ينبج ، يمشي امامه ، وينبج ، قال له :
- اين هم الان يا شير ؟

الكلب ينبج ، تهزه عواطف السفر الخفية ، وفقره سعادة ،
اخذ يركض ، اطلق ساقيه مع الصحراء باتجاه الريح ثم عاد الى
عبدالله الفاضل .

نظر عبدالله الفاضل الى عيني الكلب الغرختين والشمس الملتبهة
فوق راسيهما تطارداهما ، تهبط عليهما كالسياط والعذاب المقدر
والحمى تلعب داخل عبدالله الفاضل والرمال الرهيبة تحرق قدميه .
« تذكر حصانه الادم ، رآه يهز ذيله ويدق بحوافره على ضفاف
الخابور والسرج المفضى ... » الرمل المحروق يدخل الى اصابمه
فيكوي مشابكه ، يحس بحرارة الرمل والشمس تصعد الى راسه
وتهزه ارتعاشة عنيفة ، امتدت يده الى القرية فسكب قطرتين في
بلعومه اللباس الذي تملأه الرمال ، واراد ان يسكب من القرية في
فم كلبه ، رآه يركض الى الامام ، احس براسه يدور فتوقف ونظر
الى الشمس التي تفلقت في هيينه الى راسه كلسعة المقرب .

ليس فير الشمس فوق راسه والسمااء الجرداء . تلفت الى
الخيمة « لم تعد هناك خيمة يا عبدالله الفاضل » والجدي الملمون
يكر عليه ، بثورة تنفاهم ، تعضه بالاف الاسنان الصغيرة الموجهة .
ومع نفسه يود لو يعد البثور ويعد معها عذاباته الرهيبة ، راسه
يدور ويندلق الماء من احشائه ، يتقيا امعاءه ويسقط وتند منه صرخة
كمتليها بها الصحراء .

- شير !!

الكلب يقعي عند راسه ، يضع قائمته الاماميتين عند الراس ،
يحركه ، يعوي ، فتعوي معه الصحراء ويستحيل عواؤه الى السم
مضى وطيب الشمس يندلق على راسيهما ، يقوم الكلب ويجر عبدالله
الفاضل من ثيابه ، يجره والجسد الطريح يلتصق بالصحراء ، الكلب
يعوي ، يتلوى ، يستدير حول الجسد الخاثر ويعاود العواء .

يسحب من ثيابه فيستجيب الجسد ، يرفع عبدالله الفاضل
راسه وتلتقي نظراتهما الحزينة ، تند من عبدالله الفاضل انثة :
- شير !

الكلب ينبج ، يتحشرج صوته ، يسمع عبدالله في تضاعيفه
العذاب ، يتحامل ويقوم ، يود لو يبكي ، لماذا لا يبكي ؟ يحدق بعيني
الكلب فيرى فيهما الحزن الرهيب ، يتوكأ على عصاه ويحس بالرمال
يتشبث بقدميه ، الرمل يثقل قدميه ، فيسحبهما ، يقول لنفسه :
« اتود ان تسقط على وجهك وتنتظر حتفك يا عبدالله الفاضل ؟ »

- الماء .. الماء »

يتخيل الناس يسحبون في الخابور ، الناس الماعفون من بشور
الجدي ، يمد اصابمه الى فقاء ، يتحسس بثور الجدي الناعمة
الملتبهة ، يود لو ينفضو ملابسه وينطرح على الرمل ، يعصر جسده
بالرمل المحترق ، ويسحق عذابها ، يمسحها من جسده ، فيركض ،
يركض حتى تنقطع انفاسه ، يسابق كلبه باتجاه الماء والناس ، يحس

بلفح الريح الساخنة والرمال تملأ فمه وانفه ، الرمال الحامية والمهاجرة
عبر الريح والقاسية قسوة البثور التي يحمل .
يرى الصحراء لاول مرة بمثل هذه القسوة وفي نفسه يتساءل :
- لماذا كنت ذليلة وهينة قبل هذا اليوم ؟

وتدق باب ذاكرته صور اهله ، وهم يستحقون الصحراء وبدلونها
ويطبعون على خد الرمل ، انار القدم الادمية .
فتح فم كلبه وسكب فيه من القرية ، رآه يتلمظ الماء ، كلبه
ينبج ، قال له :

- لا تنبج ، فهي الصحراء لا تورثك الا العطش .
ارتفع نباحه واحس عبدالله الفاضل بتوجسات (شير) ينبج
ووجهه باتجاه الريح . قال له :
- اظنك تسمع نبض الحياة .

رأه يرفع راسه الى السماء ، يرفع راسه وينبج ، يسمع صوت
الطيور ويسمع ضرب الاجنحة القوية للهواء .

مع نفسه فرح عبدالله الفاضل ، انتفض وهزله الحياة ، احس
بانه قريب من الحياة والوجوه الادمية ، ود لو تنطق هذه الطيور
الكبيرة القاسية وتسير امامه ويركض خلفها ، يركض خلفها حتى تنقطع
انفاسه ، يركض ويقهر الحمى ، يتناسى الامها وعذابها ويركض خلف
الطيور العنيفة السائرة باتجاه الماء والبشر والامان .

الطيور تظلل راس عبدالله الفاضل ، يراها كبيرة قاسية
والمخالب تندفق من الاصابع ، تشرع كالخناجر ، يحس بالرعب . قال
مع نفسه :

« هو الجدي اللعين ، يدعوا ، يتربع صامتا على جسدي
ويستلثم الخصوم ، الخصوم يقدمون نحوي ، الصقور هذه المرة » .
والرمال تشوي قدميه وتملا ما بين جسده والثياب والشمس
القاسية الرهيبة تحرقه ، يرى الصقور العنيفة تدور فوق راسه ثم
تنقض كالصاعقة ، واحدا واحدا ، فطى راسه بالعباءة ، كورها على
راسه واخذ يهش بعصاه ويحس بوقع المناقير العادة كالصناير على
هامته . تنقض ثم تندفع وينقض طير اخر .
« ايه يا عبدالله الفاضل ، الصقور هذه المرة !! »

الريح ، الصحراء ، الشمس ، المطش ، العطش للوجوه
الادمية « والصقور تنقض على (شير) تلدغه بالراس ونشب المخالب
بجسد الكلب فيعوي ، يتلوى من الالم ويعوي ، يقف على قائمته
الخلفيتين ويخمش الصقور ، يعصا وعصا عبدالله الفاضل تنقض
على الصقور الطامعة بالكلب . الريش تفرزه الريح ودماء الكلب تنزف
ودماء عبدالله الفاضل تنزف ، يختلط الدم بالدم بالشمس والريح
والالسم .

يود عبدالله الفاضل لو يغني الاله ، يطلق صوته فينادي امعاءه
التي يرتع فيها الحزن والترقب .

والصقور تدور دورتها اليائسة وتنقض بمجموعها ، تنقض عليه
هذه المرة ، يطرح يديه في الهواء الساخن ويرى خياله يستدير على
الرمال صغيرا مكوما بين قدميه ويكاد خيال الكلب يلتصق ببطنه ،
يهش بالعصا والصقور تخنق الهواء ، تلطمه ، يعوي الكلب ، يندفع
راكضا والصقور تفك حصارها فوق راس عبدالله الفاضل ، تطير
وراء الكلب ، تحيطه ، وتنشب معركة ضارية بين المخالب البربرية
والكلب المنصب السايح في بحر الصحراء الساخن يسن ويخفش
باطافره . عبدالله الفاضل تطحنه الذلة والالام ، يرى كلبه تتنازعه
مخالب الصقور وقدماء متعبتان ، يصرخ بنفسه :

« اين منك عبدالله الفاضل اليوم ؟! تحرك ، تحرك » .
لكانه يرى اهله يضحكون منه ، يرففون فجأة وتملا وجوههم
الصحراء ، الوجوه السمرة التي لوحتها شمس الصحراء والرمال
والعطش .

« كاه .. كاه .. كاه » ، الضحك يملأ الصحراء ، الضحك المليء بالشجاعة ، يحسمهم يقولون في انفسهم - نحن الذين نفخر لا انست » .

- عبدالله الفاضل .. لا يقدر على حمايه كلبه .
- لا يقدر !
- لا يقدر !
- لا يقدر !

الاصوات تزدهم وقدماء تجرانه ، اصوات البدو ووجوههم تملأ الصحراء ، تشمت به . يتحشج الصوت في بلعومه ، يود لو يصرخ بالصحراء وبالنهاية المفجعة التي حلت به ، يصرخ :
- شير .. شير

والصقور تطارد شير الذي اندفع نحو عبدالله الفاضل تطارده الصقور والشمس والرياح المجنونة ، يضع رأسه بين ساقي عبدالله الفاضل ، يحرك عصاه بوجه الصقور فترتفع بوجه السماء .. يبكي عبدالله ، يبكي ، ينحني على الكلب المدمى ، يضع رأسه في حجره ويفتش عن الجروح ، يضع الرمل الساخن عليها فيجفل الكلب ، يتلملم تحت اصابع عبدالله المرتجفة المليئة بالحمى والجذري الرهيب .

يتكوم الرمل من فمه على الصحراء المحترقة والرمل يندلق من بين اصابعه على جسد الكلب ، يندلق كالماء ويحس بأنه بشم الماء المعطر برائحة الاعشاب ، يحركه بين اصابعه فيصلصل كالخصى ، ينسكب كالقلادة على الارض ، في رأسه يدور الماء « ماء .. ماء .. ماء » وشير راكن يرسن ذراعيه يحس به ، يرتجف وعيناه تدوران بعيني عبدالله الفاضل ، تدور في السماء التي انقشعت منها الطيور البربرية ، لم يعد يسمع غير نعب الريح وصليل الرمل ، يتمنى لو تهدأ الريح فيثبت عصاه ويتظلل بمعاذته ويريح جسده الساخن التعب ، الذي هزه الجذري والام الماضي ويريح (شير) الذي لعبت به الرياح والصقور . تلفت ، مد اصابعه الى جبهته ، احس بنداوة الدم على الجبهة والنار المخالب .

الدم يلتصق بالاصبع كائر الحناء مختلطا بالرمل الساخن . وبحزن تذكر ايام الصيد ، رأى نفسه يعدو على حصانه والكلاب امامه ، الريح تمثت بكوفيته وملابسه تلعب بها الريح كالذواذب والقلب فرح يريد ان يطير خلف الطريدة ، الطيور الهاربة اللذيذة والرصاص يندلع خلفها ، الرصاص يطير خلفها والكلاب تعدو ، يرى الطيور الصديقة تهوي فتتقضى عليها الكلاب وتحشرها بين الفكين آية بها والرمل تعفره دماء الطرائد ، استعاد ذاكرته ورأى مرة ثانية على اصابعه المجذورة . قال لنفسه :

- اي ذنب اقترفت ؟

والصوت يائي من الداخل :

« مجذور .. مجذور »

قال مع نفسه « - اي ذنب ؟ انت تقول هذا يا عبدالله الفاضل . اما انت الذي تركت نواف وسرحان وغانم ، تذكرهم جيدا يا عبدالله الفاضل ... »

والكلب يعوي .. سمعه يعوي عواء غربا ، دعاه اليه .

- لماذا تعوي يا صديقي ؟

واحس بأنه يكذب على نفسه ، يحس بالرغبة بالنحيب مثل (شير) ليفرق الحزن الذي طفحت به الروح ، الحزن البلوري ، دمة واحدة ارادها ترطب هجير العذاب الذي يكويه . يسمع كركرات اطفال يلعبون ، ينصت ، يسترق السمع :

- نعيب الصحراء !

ويجر قدميه يتبع (شير) . يحس بالجوع القاسي بعصره « يمدون السماط وتترادف صحون الثريد الفارق بالسمن والجداء مطروحة على ظهورها فوق اكوام الثريد في الصحون الكبيرة والوجوه

تتلطف ، تصبر وتريد ان يدعوها عبدالله الفاضل ، يمد يده الى الثريد فيمدون ايديهم النحيقة ، يمد يده ، ينفضون على الجداء . يحس بمعدته تخور داخله ، تضطرب ، اراد ان يمد كفه للرمل ليملا الفم ، يسكت المعدة المجنونة ، يحس برأسه يعصف به الدوار ، ينكفي ويتقي السقوط على الرمل بعصاه ، يفرزها به ويتصلب امامها .

يشعر عبدالله الفاضل بالوهن يدب الى اعضائه ويتملكه الشعور بدنو الموت « لحظة ويمد يده الدقيقة الى الصدر وينزع القلب الراش ، يعصره ويحيله الى رماد وتنكفي يا عبدالله الفاضل على وجهك ، تعفى الرمل الى الابد وتلتحم به » تنتابه الهواجس فيتصلب ويمد بعصره مع الصحراء ، يحس باشواقه تقهر الشاعر المربعة الخوانة ، يعصر جبهته بين اصابعه ويجر قدميه ، يتلع ريقه ، يمتص الرمل « رائحة القهوة الدافئة تفوح ، تملأ الانف والمسذاق المر يملأ الفم ، اللذة المرة تنزل الى البلعوم ، يمتص الفجنان ويضعه على غطاء الدله الصغيرة الحنون » .

بود في هذه اللحظة لو ينجحي (دلته) الصغيرة في الليالي الدامسة ، يظل قباتها والنار متوجرة . يمد يده اليها فيسارمها ، ينام قربها ، يتدفأ بالمذاق المر .

- اين هذا الرمل الوحشي من ذاك المذاق الحبيب والشمس تقف على رأسه يتحرك تحتها ، تطارد خطواتها الواهنة ، وكله يتمرغ بالرمل الملتهب ، يحك البطن والظهر الممزق بالرمل ، ينظر الى الكلب يرى في عينيه التصبر الرهيب ، يتذكر عبدالله الفاضل (شير) وهو صغير . قال لنفسه :

« لماذا انذكر ذلك ؟ »

« شير وضعمته امه وراء الخيمة ، ظل يئن تلك الليلة وهي صامتة تلحسه . في الليل سمع الضجيج بعيدا عن الخيام ، خرج ، وجد الذئاب تنهش كلبته والدم مسفوح على الرمل . وجدته في الصباح و (شير) الاعمى الصغير يزحف على الرمل ويئن بحزن ... » قال لكلبه :

- اعرف انك حزين .. حزين مثلي وتعذبك الاشواق والذكريات مثلي .

وادار بعصره بالصحراء والسماء العادية الجرداء فوقهما ، كاد ان لا يصدق وحدتهما تحت السماء العازية وفوق الصحراء الشائرة الرهيبية والشمس تلسعهما ، تجد متنفسا لترميمهما بالدهم « ليس ثمة ظلال ونحن وحيدان يا شير يا صديقي » . اراد ان يقول له :

- اخي .. اخي

والدمع يبرعم في عينيه ، الدمع يفسل ماقبه وصوته يتهدى على الصحراء « احبابي ارحلوا للخابور وابعد : » - اين هو الابعد يا عبدالله الفاضل ؟

يسال نفسه :

- الجمال تسير بالهواذج والنسوة الصامتات والاطفال يكركون والرجال ساهمون ، يراهم ساهمين ويتهامسون ويتذكرون :

- ان هم البدو الان ؟

يراهم يطاردون الطيور الصحراوية وتتقضى على مخيلته الصقور الوحشية في عرق الصحراء فيجفل ويرفع رأسه المتعب ، يرى السماء ، يحاول ان يخترق غورها ببصره . تراوده الرغبة بأن يصرخ :

- الهي .. الهي !

يصمت ، يحس بنداواته الداخلية تنزلق الى اعماقه ونسمات باردة تنعشه ثم تسفقه الرمال والرياح الساخنة .

اراد ان يتخيل حقيقة مسيرته هذه ، نظر الى نفسه :

- التتمة على الصفحة - ٧٥ -

حزائے امد الماضی سے "آر و اے"

الأبحاث

عبد المنعم تليمة

الصراع لا يمكن حسمه الا بالحرب . ان اسرائيل - الى جانب عنصريتها - مشروع استعماري تقف وراءه الامبريالية الامريكية ذات الاطماع الواسعة والمصالح الكبيرة في المنطقة ولا بد للسقوى الوطنية ان تعمل على تصفية هذا المشروع بحرب مستمرة نظامية وفدائية . حرب شعبية طويلة . وتتصل الملاحظة الثانية بالسلام . وهنا فان كتابنا وشعرنا الموقعين على النداء قد توهوا - كما يتوهم كثيرون غيرهم - ان معارك اكتوبر كانت فاصلة وان (مؤتمر جنيف) نهاية لذلك فانهم يطالبون بتهيئة المناخ لنجاح هذا المؤتمر (... ان على حكومات المنطقة ان تساعد الكتاب والمفكرين افرادا وجماعات بالمبادرة لعقد لقاءات اسرائيلية عربية في دول محايدة ، لاعداد الخلفية السيكلوجية والمناخية - بعد فصل القوات - لنجاح مؤتمر جنيف ..) . والحق ان معارك اكتوبر ليست سوى بداية لمرحلة من الصراع وليست نهاية لهذا الصراع . فاذا كانت هذه المعارك قد برهنت ان العدو يمكن هزيمته فانها قد برهنت في ذات الوقت على ان هزيمته النهائية لن تكون بغير الحرب الطويلة النظامية والشعبية في آن . ان هذه المعارك لا يمكن ان تغير الطبيعة الاستعمارية الاحتكارية لعدونا الاول الولايات المتحدة الامريكية ، ولا يمكن ان تغير الطبيعة العدوانية التوسعية لعدونا المباشر اسرائيل ، ولا زالت الولايات المتحدة الامريكية تصمد اسرائيل لحرب جديدة . وكما تعمل الولايات المتحدة على تهيئة الاوضاع في المنطقة - ومن ذلك مؤتمر جنيف - لتواصل اسرائيل دورها - فان على القوى الوطنية العربية ان تهيء اوضاعا جديدة لحرب جديدة ، تكفل الحقوق التاريخية لشعبنا . ان مؤتمر جنيف جزء من تهيئة الاوضاع التي تثبت اسرائيل وتحافظ على المصالح الامبريالية في بلاندا . لكن كتابنا وشعرنا الذين وقعوا على هذا النداء فهموا (جنيف) على انه هدف ينبغي انجازه ، وهنا مزلق خطير وقعوا فيه . ان شكل الصراع بيننا وبين عدونا لا تحسمه المفاوضات بل تحسمه الحرب الطويلة التجميعية الشعبية العادلة .

والمسألة الثانية هي مسألة المثقف - وبخاصة الفنان - من السلطة . وقد طرح المسألة - وهي مطروحة بصورة واسعة - شفيق مفار في مقاله (عود الى سولجنتسين) . والمسألة مثارة في تاريخ الفكر كله ، لكن صيغتها المقبولة انما تنهض على تحديد السلطة وعن تعبير ، وتحديد موقف المثقف وعن اي القيم يصدر . ولقد تكون السلطة تعبيراً موضوعياً عن قوى وعلاقات آلفة منهار ، او عن قوى وعلاقات جديدة نامية . ولقد تكون حركة الفنان خروجا فرديا او تمردا موضوعيا ، وقد تكون تعبيراً موضوعياً عن اتجاه رجعي ، او تعبيرا عن اتجاه راديكالي . الخ . الاساس في هذه المسألة اذن - ان تبث في مظهر تناقض بين السلطة والمثقف - هو تحديد نوع السلطة وطبيعة موقف المثقف فكريا واجتماعيا . ولقد بذل شفيق مفار جهدا حقيقيا في التعبير عن مسألة سولجنتسين وموقفه من النظام السوفييتي ، وموقف هذا النظام منه ، كما تبدي جهد الكتاب واجتهاده في حرصه على ان يكون حكما (موضوعيا) ، وحمل مقاله - وهو مطول يعتمد الروح الاكاديمي في الرجسوع والتوثيق - كثيرا من الامسور التي تضيء جوانب القضية ومنها مقارنات - سريعة - بين موقف سولجنتسين ومواقف مجموعة من

طرحت ابحاث العدد الماضي من (الاداب) ثلاث مسائل - فكرية سياسية ، وفنية جمالية - من بينها العادي ، ومن بينها الطاريء ، لكنها جميعا قد عولجت بصور تختلف وجهات اخرى للنظر والرأي .

المسألة الاولى هي مسألة المثقف - وبخاصة الفنان - وشعبه . وقد طرح المسألة محمود درويش - وطرحها رئيس التحرير في شهراته - بمناسبة البيان الذي نشرته جريدة (الاتحاد) في حيفا ، ووصف بانه (نداء من ادباء يهود وعرب لوقف الاحتراب والاعتراف بحقوق الشعبين) ووقع عليه عدد من الادباء والشعراء العرب في الارض المحتلة منهم سميح القاسم وسالم جبران وحنا ابراهيم ، ونزبه خير ، وعصام المباسي ، وجاء في مقدمته : (الى شعوب المنطقة والعالم الى حكوماتها وإلى الكتاب والمفكرين في المنطقة والعالم ضد الارهاب حيثما كان ومهما كان ، ضد الاعتداء على النساء والاطفال ، ضد نيل الاهداف السياسية بالصف ، من اجل اعتراف شعوب المنطقة وحكوماتها بعضها ببعض ، من اجل نشاط الكتاب والمفكرين في خدمة قضايا السلام في هذه المنطقة وفي العالم اجمع ..) . ومقال محمود درويش ليس (بحثا) انما هو وجهة نظر وموقف في مسألة بالغة الاهمية محورها قضية الحرب والسلام في بلاندا وموقف الفكر السياسي الوطني والديمقراطي والثوري منها . وقد وقع الشعراء والكتاب العرب في الارض المحتلة في خطأ فكري في فهم علاقتهم بثورة شعبهم الفلسطيني وامتهم العربية ، وفي فهم قضايا الحرب والسلام . ولقد كان محمود درويش راقيا في حواراته وتناوله لهذا الخطأ لولا اجزاء من مقاله سادها روح اللوم والتعنيف البعيد عن التناول السياسي والفكري للمسألة . انما ينبغي مساعدة هؤلاء الشعراء والكتاب على ان يصححوا خطاهم ، وان يعودوا الى صفوف شعبهم . والمبدأ هنا في تعاون المثقف المقاوم مع المثقفين اليهود ان يكسبهم الى قضيتهم ، اما هؤلاء المثقفون العرب فقد تنازلوا وسلموا بالكيان الاسرائيلي ووقعوا على البيان مع الكتاب اليهود باعتبار الجميع - من عرب ويهود - (من مواطني اسرائيل) . ولي بعد هذا ملاحظتان وتتصل بالملاحظة الاولى بالحرب . وقد رفض اصحاب النداء الحرب ، وراوا (انه لا يمكن لاية قضية من قضايا المنطقة ان تحل عن طريق العنف او القتال) . وهم بهذا الفهم ، قد جهلوا طبيعة الصراع العربي - الاسرائيلي . ان هذا الشكل من الصراع لا يمكن حسمه الا بالحرب . ذلك ان التناقض بين الشعوب العربية واسرائيل لا يمكن حله او حسمه بالاعتماد على (تغيير داخلي) من اسرائيل تتحول فيه المفاهيم والاصول العنصرية المتطرفة وانما يحل هذا التناقض بحرب طويلة تلحق بالعدو هزائم متعاقبة تنتهي بازالة الكيان العنصري العسكري وتحديث هذا التغيير في اتجاه التعايش مع العرب في ظل الدولة الديمقراطية الفلسطينية . وطالما بقسي الكيان العنصري الاسرائيلي فان بلاندا ستشهد حروبا اخرى لان شكل هذا

اعلام ادباء المحدثين مثل كافكا وتولستوي وديفيد هيرت لورس وغيرهم . بيد ان كاتب المقال - على الرغم من جهده واجتهاده وعلى الرغم من تشبيهه اكثر من مرة على انه سيلتزم (الحياد) والموضوعية - لم يصطنع اداة تحليل منهجية في تحديد نسوع السلطة وموقف الفنان ، فقد بدت لديه كل النظم - في كل التاريخ الانساني - ادوات للقه ، وتعبرا عن ارادات ورؤى فردية وعقول فردية ، اي انه - ببساطة - نفى القوانين الموضوعية في المجتمع والتاريخ . وبطبيعة الحال فان هذا الفهم قد افضى به الى جعل (هذا القرن العشرين) مجتمعا واحدا او جعله مجتمعات تتماثل فيها الانظمة الاجتماعية ، مهادا كل تمايزات وتناقضات موضوعية ، وساند نظريته الى هذه الانظمة الاجتماعية - في جعلتها - روح تشاؤمي ، وبرى تأسيسا على ذلك اننا في عصر - يقصد القرن العشرين باجمال - من اعلى العصور (كلبية) عصر ارتكبت افظع جرائمه ، وما زالت ، باسم (الشعب مصير السلطات) . هذا النظر المثالي المفرق في تشاؤمه ، ينتهي بصاحبه الى وضع الفرد - شهيدا - في مواجهة جماعته . ولقد انتهى الكاتب فعلا الى ذلك فجعل الفنان - اي فنان وفي اي شرط تاريخي اجتماعي - خصما (تقليديا) للنظام اي نظام ، وفي اي عصر . لقد اهدت هذه النظرة تناول الكاتب للمسألة كلها : فجعل الكاتب سولجنتسين والنظام الاجتماعي في الاتحاد السوفياتي قوتين او جانبين متصادمين بالضرورة ، ومال - بحكم نظريته السالفة - الى جانب الفنان ، بعد ان نصب منه (شهيدا) . يرى الفنان - سولجنتسين - ان الفرد كائن له قيمة ، يتمتع بحق لا حق لاحد في حرمانه منه : حق اساسي في ان يقضي حياته بطريقة غير مشوهة وغير مكذوبة . وهو رجل عنيده لديه مجموعة من القيم الاخلاقية الاساسية يرى ان الحياة لا تستقيم بدونها . اما من يتصدى لهم ويعارضهم فينظرون الى الامور نظرة واقعية ببساطة : يدركون ان الفرد الانساني كائن عضوي اساسا يريد ان يجد كفايته من الطعام والدفع وقدر مقبولا من الضمان حتى وان كان ثمن ذلك كله الاستسلام الكامل والتنازل عن كل ما يميزه عن القردة . ويعرفون ايضا انه مخلوق معقد ومرتبك يخاف ويتالم ، ويموت شوقا الى يد قوية تقوده وتخضعه وتوجهه وتسوسه فيلقها . ان وضع الفرد - فنانا وغير فنان - في مواجهة الجماعة على هذه الصورة الغالية الميكانيكية وضع عامي بال . ولسنا بصدد القول في حقيقة هذه المسألة ، فمجالها غير هذا المجال ، لكننا ننبه - من زاوية منهجية بغض النظر عما ورد في المقال من مفاهيم غريبة عن الثورة الاشتراكية والفن الواقعي - الى ان درسها لا يكون الا بتحديد نوع السلطة ، وموقف الفنان ، اما كاتب المقال فقد (ساوى) بين كل الانظمة (وانتصر) لكل فنان ، حتى قطع الاواصر الموضوعية بين الانسان ومجموعته التاريخية .

والمسألة الثالثة هي مسألة الموقف الثوري في الادب ، ومحاولة تشكيله جماليا . وقد طرحت رنة حيدر المسألة في مقالها (التقنية في خمس روايات عن فلسطين) . وقد قدمت الكاتبة لمقالها بمقدمة نظرية حاولت فيها تمييز ما سمته (نوعية الخلق القصصي) . وفي هذه المقدمة لم تستطع ان تميز هذه النوعية عن ماهية الفن الادبي بل عن ماهية عملية (الابداع) الفني عامة . ومهما يكن من امر فان جهد الكاتبة ، انما بدا في دراساتها الطيبة لهذه الروايات الخمس التي اختارتها نماذج للتعبير عن قضية فلسطين . وقد بينت صاحبة البحث ان هذا النتاج الروائي الذي عبر عن النكبة قد وقع في رافدين كبيرين : رافد تقليدي كلاسيكي ، ورافد متطور حديث . وصرفت الكاتبة جل بحثها بعد هذه المقدمات السريعة الى درس (تكنيك) الرواية المعبرة عن النكبة برافدتها الكلاسيكي والمحدث . واختارت (لاجلة) لجورج حنا و (طريق العودة) ليوسف

السباعي مثليين من امثلة الرافد التقليدي الكلاسيكي . واختارت امثلا لحليم بركات ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وفسان كنفاني ، امثلة للرافد المتطور الحديث . ودرس الكاتبة لهذه الاعمال درس طيب في مجمله ، لولا ان مظهره لا يقع في مبحث التشكيل الجمالي الذي ارادته وحددت بحثها به ، او مبحث (التقنية) بتعبيرها . بل لقد وقع فيما يسمى (المضمون) . ومع ذلك فان الكاتبة قد افلحت - في الجانب الذي انصرف من كلامها الى التشكيل - في استخلاص مجموعة من حقائق التشكيل فيما درسته وحلته من اعمال روائية . وفي هذا الجانب الاخير - جانب التشكيل وهو الاساس في بحثها - لمع اهتمامها بلغة العمل الروائي ، فوفقت عند هذه اللغة وقفات موفقة . غير ان هذه الوقفات كانت تنقل مناخ نقد الشعر ومصطلحاته الى نقد الرواية . وهذا الامر ليس عيبا لدى هذه الكاتبة وحدها ، انما هو مزلق جمالي في نقدنا عامة . ان كثيرا من نقادنا لا يكادون يميزون - في درس لغة الادب - بين لغة نوع ادبي ولغة نوع اخر ، ويسحبون - غالبا - درس لغة الشعر ، على كل درس ادبي . ان اللغة هي اداة الفن الادبي وهي اداة ترقى به من التقرير الى التصوير ، من الحركة الى عمق المجاز لا بمعنى الصورة البلاغية وانما بمعنى ان يصبح العمل الفني كله موازاة رمزية للواقع لعالم الفنان الطبيعي والاجتماعي .

القاهرة

القصائد

فاروق شقوطة

حول محورين رئيسيين تدور قصائد العدد الماضي من الاداب : الحوار مع التراث استلهاما او رفضا ، والحوار مع الحبيبة قبولا او تجاوزا .. ويبدو للوهلة الاولى ان ثمة تقسيما فاصلا يحدد ابعاد هذين المحورين ، ولكن سرعان ما يتكشف للمرء ان ما ظنه مجرد حوار مع التراث هو ايضا جزء من وجع الذات ، وان ما يبدو على السطح حوارا مع الحبيبة هو اشارة لمعطيات التراث نفسها او استلهامها او تعرية ، اذ هو في حقيقته حوار مع المحبوب (الوطن) .

الحوران اذن متلافيان ، والدالرتان اذن متداخلتان ، ومن هنا كان هذا الاحساس العام بالتململ والحركة والرفض والتخلخل والمحول مسيطرا على مجموعة القصائد ، يستوي في ذلك شعراء الدائرة الاولى : الذكريات العربية : احمد يوسف داود ، روافد للغرات الشاعر : احمد سليمان الاحمد وتاريخ غير سياسي لجميل بشنة : بندر عبد الحميد ، وشعراء الدائرة الثانية : عاربة كنت كما الاشجار ، ممدوح سكاف ، الانتظار : علي الياسري ، الابواب الموصدة : عبد الكريم شمسا الدين وارتعاشات في جرح المطر : فاروق ميود . وتقف بينهما منفردة متميزة ، قصيدة « عن الاخضر ايضا » لسعدي يوسف ، تتأبى على الاستلقاء داخل احدي هاتين الدائرتين ، وتقل اصعب من ان يحتويها تصنيف فهي وحدها عمل شعري منفرد المذاق والتناول ، غني بخصوصيته الشديدة .

تكشف القراءة الثانية لهذه القصائد عن التحدي الكبير الذي يواجهه القصيدة العربية الراهنة بحثا عن الجودة وتحقيقا للحدادة.

فلم يعد يكفي إطار الجديد او التشكيل الجديد للقصيدة العربية
للايهام بأن هنالك خيراً جديدة داخل الآنية ، ويتوقع الملتقي مذاقاً
جديداً لا تسعف به الكؤوس المترعة ولذا وبململاً ، وبين فيضتين
هائلتين ، راسختين كالازل في ترائس الشعري هما : الفلسفة
والعروض الشعري . تظل القدرة على الانفلات مع الاحتفاظ بسمات
الهوية والانتماء ، تغلغل عملاً محفوفاً بالمخاطر ، وسباحة في محيط
هائج ، ووقوعاً في أحد المحظورين : الانتكاس والعودة الى سيطرة
التقاليد الشعرية الضارية ، او الاغتراب والامعان في قطع الصلة
هرباً من سطوة الانتماء ، والخضوع للتكرار ، بكل ما يمثله الانبئات
عن الاصل ، والانخلاع من الجنود .

نستطيع ان نجد لهذه الحالة معادلاً ونحن نطالع قصيدة
« الذكريات العربية » لـ احمد يوسف داود . الرؤية في القصيدة تنطلق
من « العمرية » رفضاً للجنود التي اصبحت فيودا واوهاماً
واساطير ، وسخرية من الخليط والانافي والجزع والطلول وشميم
عرار نجد - رموز التراث الشعري القديم .. ويظل النغم الرئيسي
في القصيدة المتقدة رفضاً وضراوة يعتمد بشكل اساسي على تفاعل
بحر الخفيف كاملة ، واستطاعت هذه التفاعيل بسيطرتها على معمار
القصيدة ان تفضي بها الى الصورة النغمية التقليدية لهذا البحر ،
خاصة في « ففلات » مقاطع القصيدة :

فاعذريني ..

فانت حرية النار والخوف

وانت اشتهائي (المروع) المقتول

فاعذريني

فانت ترنيمة الصمت والخوف

وانت اشتهائي (المروع) المقتول

فاعذريني

فانت صوتي البدائي

وانت اشتهائي (المروع) المقتول

وقد وضعت كلمة (المروع) بين قوسين ، لانها كسرت الانسياب
النغمي لتفاعيل بحر الخفيف ، دون ان تنجح في اصفاء شيء جديداً الى
منجزات التعبير الشعري للقصيدة .

هل اقول ان اعادة ترتيب الكلمات في مقاطع القصيدة ستؤدي
بنا الى مواجهة حقيقية مع الصورة التقليدية للقصيدة العربية ، والى
تعرف على الدور الذي يقوم به العروض الشعري في ممارستها ؟

عابراً في تحوُّلي لغة الرؤيا طعمنا ملوئاً مهتاجاً

ارسم الريح في جدار من الهم ونارا على سهام القبائل

ثم عيناك تبسمان ، وظل يدخل الصمت والهوى والطلول

فاعذريني فانت حرية النار (والخوف) ، وانت اشتهائي المقتول

ولقد نزعنا عن عمد لفظة (المروع) من البيت الاخير .

ان الشاعر احمد يوسف داود يلطم التراث بمفرداته ، بحجراته ،
بواجهه بسلاخه كما يقولون ، لكنني أخشى ان يكون التراث - الذي
تنهمر من خلاله هذه الذكريات العربية في مرحلة الجنود ، قد تغلب
على رغبة الشاعر في التجاوز ، وقدرته على التحدي لاقيمه
ومواضعه ومكتسباته ، وبقي الامر بعد ذلك معلقاً بطموح الشاعر
في ان « يستتب » لنا موسيقى جديدة ، وايقاعات تشي بالقديم ولا
تقع في محاييره ، وان يتاح لهذا التشييد الاول ان يوضع في ميزان
الرؤية مندمجاً مع الاناشيد التالية له . ليصبح الطاء الشعري
اكثر نفاذاً ، وحديث الذكريات العربية اكثر شمولاً واستقراً للوجدان
وشاعرنا قادر - بلا شك - على اقتحام هذا الافق النائي البعيد .

سعدني يوسف في قصيده « عن الاخضر ايضا » يفادر دائرة
السر الخبيء ، التي انبثقت عنها قصائده السابقة ، والتي سمعت
بقراءتها على صفحات الادب ، ويجهر هذه المرة بما لم يفص به
من قبل ، وقد تغيرت النغمة ، وازدادت حدة وضراوة ، واكتسبت بهذه
السخرية العميقة اللاذعة ، تطالعنا في مسهل القصيدة وفي
ختامها ،

مرة سأنوا نجمتين

كيف لا نسيان

نجمة واحدة ؟

مرة سالوا نجمة واحدة

كيف لا تصبحين

نجمتين ؟

اذن ، فلنعد الليلة للشعر الصافي

للادب المابون

مرة سالوا نجمتين

لم لا نسيان

نجمة واحدة ؟

مرة سالوا نجمة واحدة

لم لا تصبحين

نجمتين ؟

وبين هذين المقطعين ، بين الاستهلال والخاتمة ، الممثلين نهكاً
وسخرية ، نصعد مع ايقاع التجربة المتنامية ، الرامزة في جسارة
ووضوح ، العامة بالوعي الانساني النبيل والشامل ، المنطلقة من اخص
ما في الخاص ، الى اشم ما في الحياة الانسانية ، وهي سمات شعر
سعدني المميزة ، لكنها هذه المرة ثقلي وتحندم وتواجه وتتهم وتعري ،
يبدو اذن ان الكيل قد طغى ؟

لكن ،

ماذا ستقول عن القتلى

ماذا ستقول عن القتلى

عن امرأة بشياب العرس يراقصها جبل

عن كل الجبل المخلوق وارضك

هل تملك تلك القنبلة الذرية كي تهدا

كي تجعله صحراء يهيم بها البدو

تفادله الحرب اقايم موطاة ،

ثم يلمس « سعدني يوسف » جرحاً لم يندمل ، وينزع القشرة عن
وجع لا يهدأ ، وجع فينا جميعاً :

قل ..

فالنجمة كانت واحدة

النجمة عادت واحدة

والناس سواسية

والثورة ناجحة

والعمال لهم نادى الشغاليين

لهم رجل يعرف كيف يصوغ الكلم المطلوب

ويكسر اضرابات العمال

لقادتهم عشرات السيارات

لقادتهم عشرات الرشوات

ان قصيدة سعدني عن الاخضر عمل ثوري بالدرجة الاولى ، لم يلجأ
الشاعر هنا الى حيله القديمة ، ولا الى اساليبه الماكرة الشديدة
الذكاء ، القادرة على التخفي والتسلل ، ومخاطبة الاعماق الانسانية ،

في همس وتلميح ، انه هنا يصرح ويدن ويدمغ ، لا حاجة اليوم الى وضع اقنعة ، او التخفي خلف ستار ..

ولاني - ككل اصايين ببقايا شجن رومانتيكي سحيق - يستثيرني شجن الغروب ، ويهزني التخفي والتستر ، ويقبضني بشدة وهراوة وضع النهار ، لهذا ، فقلبي ما زال اكثر انجذابا الى تنوعات سعدي يوسف الثرية ، من خلال استرخاءاته السابقة على ضفاف « دجلة » ، يحتوي النهر والوطن والكون . ويتأمل الانسان والتاريخ والحياة ، ويدندن على اوتار الهمس حكايا السر الخبيء .. في مثل هذا العالم الاثير لدى سعدي يوسف ، اجد نفسي ، واجد الشعر اكثر !

وعلى ذكر « دجلة » تجيء قصيدة « روافد للفرات الشاعر » للشاعر احمد سليمان الاحمد ، تدفق شعري حار متوهج تحمله موسيقى حديثة التركيب لا تشي بقديم . وحوار مع التراث : الارض ، تومض من خلاله صورة الفرث : العاشق ، المستبسل ، المقاوم ، والامال الخضراء تهل وتزاييد فالسنبل تلد سبعا ، والسياف يخترق الجوع ، والشمس على رابية الامطار كالوردة ، والنهر يعود من اسفاره بزاد الحكمة .

لون من الحلول ، يصل ما بين الشاعر والفرات ، فيصبح الفرث شاعرا والشاعر نهرا متدفقا يستلقي بحضن الارض ، وينبت السنابل ويصنع الحياة ، ويجتاز الرمال الاستوائية يوم كان الشفري قلما نفوس في رمل الحكايات البدائية (من جديد تعود رموز التراث) ويصبح الفرث بدوره رمزا لاشياء كثيرة : العشق والحياة والموت والسحر والتمثيل .

فرات ، يا فرات

يا عاشقا يراود الارض ، يضم جسمها الدافئ ،

يستلقي على سريرها

تفرق في احضانه ، يخنقها بالقبلات

يا ايها الحب الرهيب ، ايها القاتل

والبائس من قبورها اموات

يا ايها الساحر هذا موسم العبادة ،

انهارت عن الوجوه يا ممثل الاقنعة ،

المشاهدون صفقوا لهذه النهاية ، البداية ،

التراب صار في فم الفرث عشا للمصافير ، الافاريد

الفرث - العاشق ، السياف يقطع النهود ،

كان طفلها الرهيب

علق النهود في بوابة الحياة

اجمل ما في القصيدة رؤية ثورية متفائلة تنضح بها توضيحات المقطع الاخير ، وتناغم ما بين الرموز التراثية والمعاصرة في هذا العمل الشعري الوفور الصديق والمعانة ، واطراد ايقاعات الموسيقى الداخلية في غير رتابة او تكلف ، وتنوع التفاعل من خلال مقاطع القصيدة (فاعلان ، فعان ، فماعيلن ، مستفعلن) مدا وجزرا مع الايقاع النفسي ، وسيطرة على صماتات التعبير الشعري ، تعرف اين تتوقف واين تسترسل ، كل هذا جعل للقصيدة مذاقا الاصيل ، خاصة وهي تنوء بالاسرار التي لم تنتهك بعد ، والتي تصبح المعانة من اجلها جزءا من متعة التدلق والتلقي :

جميلتي سنبله تنبت سبعا

سيفها يخترق الجوع بعده الخصب
والخصيب ،

يا سنابلا تشهدا الثورات

ايها الشاعر

ازهار بسائين

واطياف سمائي لم تصد شعما

وحزني لم يعد يلبس ثوب النعم ،

والشمس على رابية الامطار كالوردة ،

والاطياف ما عادت رساما

ويبقى من الشعر في النفس دائما ، ما يشي ولا يفصح ، ما يهس ولا يجهر ، ما يقول دون ان يقول : بلغة الشعراء انفسهم .

قصيدة « ممدوح السكاف » : « عارية كنت كما الاشجار » ، هي قمة قصائد الدائرة الثانية ، ومحورها . المحبوبة : الارض او المحبوب « الوطن » او فلتسمها انت ما شئت من تسميات ، فهي لن تخرج عن هذا المجال الذي يصبح فيه الوطن مشوقة والمشوقة وطننا وارضا وانتماء وتاريخا وهوية ، هي قمة هذه القصائد سيطرة على التعبير ، وامتلاء بزخم الشعر الحقيقي ، واستغلالا للاصول الفنية الرفيعة في التعبير الشعري المعاصر .. والتي لا يتقنها الا المتمرسون .

والقصيدة ، ايضا تثير قضية الانتماء والافتراق بالنسبة لثرائنا الشعري ، عندما تقدم نموذجا ناجحا للجنة والعدانة الشعرية ، من خلال استلها المانور الشعري العربي ، والاتكاء عليه ، وتجاوزه في وقت واحد . وهي بهذا قد نجحت في تحقيق الانتماء دون ان تقع في اسر التكرار او التشابه او التناسخ ، كما اتيج لها من الجيشان الشعري ، والتوتر النغمي ما جعلها عزفا متصلا ، جارفا ، ومع ذلك فهو منضبط ، ومتروسم للاصول ، وبميد عن الزلات والعثرات :

وطموحي في حبك ..

ذكرني بالنورس والبحر ، قتيل كنت على الشيطان

ابيع السنوات بلائمن ، انتظر مفارقة علي بابا تنفتح ،

ولا تنفتح ، ولؤلؤة الساحر ، تفت في الجو

دخان المعجزة ، ولما جئت ربيما بعد القحط ،

توهجت النيران بقلبي ، واويت الى ذاتي

اشرب نخب بكارتها المشقوقة . اسقط في قاع مدينة .

وطموحي حبك ذكرني بالعاصفة اذا عصفت

اسلمني مفتاح البوح الذهبي ، وادخلني فابسة

تفاح فقطعت شرايين الافصان الحمراء ، واخذت

الى النوم الفسقي الفارع تحت ظلال المسكونة

ويظل ابرز ما في القصيدة هذه الشهوة العارمة بالجنس والحياة ، والتي نجدها في كرز الشفتين وانهار ما بين النهدين ، والقبلات التي فوق الجيد والتدين ، وفي خوخ الشهوة في الادراف وازاهير الشهوة في النهد ، شبقا عارما ، وجوعا ضاريا ، يكاد يصرف المتلقي عن الوجه الانساني من الصورة ، ويكاد يصم السمع عن نداءات الشاعر المتلاحقة ، كوني مدنا ، كوني وطننا ، « فالحب » المصري قراءة . وتختلط توترات الجنس بصرخات الامس النبيل ، وتندفعان

مما في هذا العمل الشعري الذي يمكن استيعابه على مسنويات ،أقلها هذا الوهج الجنسي العارم وابعدها هذا التطلع القومي الانساني النبيل .

اقفز - خشية الاطالة - الى قصيدة بندر عبدالحاميد :« تصريح غير سياسي لجهيل بثينة » . و« جميل بثينة » هنا شاعر يسقط رؤيته المصرية على اصحابه في تجربة الحب العذري، ثم على شعراء العصر الجاهلي .. من خلال رفضه لمفاهيم الحب والمدح والهجاء كما عاشها شعراء التراث . وجميل يجهر جهورا لا ليس فيه بقرائه ،انه يحمل « منشورا » شعريا ملنا يندى به على كل الاسماع :

يا شعراء المدح ، ويا شعراء الغزل المر
انتظروا فقرا
كان الاعشى يبكي شعرا
يمدح زيدا
يهجو عدوا
ليت الاعشى اقتصر الدح
على ناقته
والنابغة الذبياني طريد امرأة
سقطت من برج عاجي
كان يهد نجوم الليل
يفنّ دروب الأرض حبالا
حول يديه الخائفتين
وكان زهير بنام شهورا
ثم يبيع الحكمة والامثال
وليت زهيرا كان يبيع التمر
الى التجار الحنكرين

وليس ما يستوقفنا هنا فقط هو هذه المباشرة التي حاول من خلالها الشاعر ان « ينثر » رؤيته لواقع هؤلاء الشعراء ، وانما ايضا هذه الرؤية التي لا تغلو من ظلم وقسوة،وليس يكفي ان نحاكم هؤلاء الشعراء

وغيرهم باسم مفهوم (الفقر) الذي جسده الشاعر على هذه الصورة :

لا احد يسمع شعرا عذريا
لا أحد يسمع شعرا في الحرب
سيوف السادة تقصف كل مساء
احزان الفقر المكتوم

فهي وان كانت صورة تسنوي الوعي المعاصر وتهدهد ، الا انها لا تقدم التفسير الوحيد لهوية المجتمع العربي القديم ، الذي تخلقت بين ثناياه جماعات الصعاليك المتمردة والرافضة والمفترية، والطربين المتطليعين الى مثل اعلى بالاضافة الى ارباب الفروسية والفتك ، واصحاب الشهوات الزهمة والرغائب المستيقظة في عالم الحس الذي لا يرتوي .

واللازمة التي تتكرر والقصيدة هي تساؤل جميل :

« كيف اجاهد وحدي »

وهي استنغادات لبنت جميل المشهور :

« يقولون جاهد يا جميل بغزوة

واي جهاد غيرهن اريد »

وهو تساؤل لا اظنه يتفق مع جلال وعي « جميل » في قصيدة بندر حين يقول :

وهذا الرمل العربي ينام
على اجفان الجرح العربي
تعالوا .. نسال
كيف ينام الرمل طويلا . كيف ؟

انه هنا تساؤل العالم الخبير ، السليبي يوشك ، ان يصرح بمخترناته من الحكمة والوعي ، غارسا بلور الثورة والرفض والتمرد .

يبقى ان نحبي من خلال هذا التصريح غير السياسي روح الحوار مع تراثنا العربي العريق ، هذا الحوار الذي جاء بمثابة النفثة المشتركة بين نصف شعراء العدد الماضي من الاداب .

القاهرة

روايات ومسرحيات مترجمة

من منشورات دار الاداب

فاسكو براتوليني
هنري باربوس
لوركيا
مارغريت دورا
جان بول سارتر
«
»
»
»

الشوارع العارية
الجحيم
ماريانا
هيروشيما حبيبي
نساء طراودة
تمت اللعبة
مسرحيات سارتر
الفتيان
دروب الحرية ٣/١

آلان بيتون
نيكوس كازنتزاكي
البرتو مورافيا
البرتو مورافيا
غوستاف فلوير
موريس ويست
أريك سيفال
بيطرو دوشين
البير كامو
ماريو بوزو

ابك يابلدي الحبيب
زوربا
انا وهو
الانتباه
مدام بوفاري
السفير
قصة حب
الموت حبا
الموت السعيد
العراق

نقاط من اجل دراسة الادب الفلسطيني

- ١ -

سوف نحاول في هذه الدراسة التمهيدية ، استجماع النقاط المصليّة التي تسمح بالشروع بدراسة الادب الفلسطيني بشكل جديد. اي انشا لا نزال امام الحاجة الى تلمس الاطار العام الذي تندرج في داخله ممارستنا الادبية . لذلك فنحن نحاول اكتشاف النقاط الاساسية التي تميز البحث الادبي عن الانطبائية النقدية . فالممارسة الادبية الفلسطينية ، بحاجة الى دراسة جديدة من داخلها ، عبر وضعها داخل سياقها الادبي « العربي » . لان العزل النقدي - النظري ، الذي رافق انتشار « ادب المقاومة » ، عن هذا السياق العام ، ادى ويؤدي الى نتائج مغللة وخطرة . فالحجم الكمي - النوعي الذي خرج به الادب الفلسطيني بعد الهزيمة ، ليس مطابقا لانجازاته . فاعتبار هذا الادب « فترة نوعية » خاصة ، دون ربط هذه الفترة بتاريخها الادبي ، ادى الى نشوء عممية نقدية مفرطة . وتمثل هذه العممية في نقطة انطلاق واحدة مهما تعددت المدارس النظرية التي تنتمي اليها . انها تفرض دائما نقطة الصفر مطلقا . ومن الصفر وعلى قاعدته يجري الكتابة الانطبائية الى الامام ، لتقوم بنسف الادب - الممارسة ، واضعة مكانه صورة مشوهة للادب ، تقود في شتات التراجع والهزائم الى الصفر الذي اعتبر بداية . من هنا تصبح الحاجة « الاعلامية » الثقافية هي المقياس الغالب الذي يجرى العمل النقدي ، ويحيله الى ملحوظ اعلامي ، لا علاقة له بالممارسة الثقافية .

تأتي مشروعية البحث من نقاط منهجية لدراسة الادب الفلسطيني ، من داخل التطور الموضوعي لهذا الادب . ومن داخل الممارسة النقدية التي تحاول اعادة اللحمة الى التصور العام للتطور الادبي . فالمنهج النظري المتعدد الذي ينخذ من الصفر مطلقا ، ينطلق من طرفين نظريين اساسيين . فنظرية الانعكاس الفج ، التي تعتبر الادب مجرد انعكاس مباشر للواقع ، تعزل البنية الادبية عن مكوناتها الاساسية - تاريخها الخاص - وتبحث في الواقع عن مفصل الانعكاس ، وفي الادب عن طريقة هذا الانعكاس . تلملم المرأة وتعيد تركيبها على ضوء فهم ايديولوجي للواقع . لذلك تنطلق من صفر ادبي مفترض تصود للوقوع فيه مجددا . كما ان افتراض الادب ، خاصة الشعر ، عالما مثاليا لا علاقة له بشيء الا بنفسه الابداعية الخاصة ، يقود الى دراسة سيكولوجية ، فردية فنية ، تتناسى شبكة العلاقات المعقدة التي تثبت الممارسة الادبية في داخلها ، وتقوم بعملية اسقاط فكرية تقود العمل الابداعي الى المجانية واللاشيء . ان رفض هذين المنهجين ، يقوم على المستوى

النظري على قلعة تفتري الادب شكلا من اشكال الانتاج الايديولوجي . وهي بذلك تقوم بدراسته كنتاج ، يخضع لعلاقة انتاج عامة ، تحدد مسيرة المجتمع . من هنا علائقه الوثيقة بالبنيات المختلفة وتعبيرته . اي ان فرادة الابداع الفردي لا قيمة لها خارج كثافة التعبير الجماعي . هذا التعبير الجماعي ، هو حركة الى الامام ، الى تجاوز الماضي استشرافا للحظات المستقبل والحلم . ثم تدرس هذا الانتاج بوصفه شكلا ايديولوجيا . اي تضعه داخل المستوى الايديولوجي ، حيث يأتي الادب ليحتل اساسا حيز اللغة - الدلالة . والعلاقات الداخلية - الحركة داخل النص . على اساس هذا التحديد الاولي ، يصبح الادب - الممارسة ، حقلا ايديولوجيا . ويجب دراسته انطلاقا من هذه النقطة المحددة .

انطلاقا من هنا ، يعود الاعتيار الى التاريخ الادبي - تاريخ تكون الممارسة الادبية الحالية - دون ان يصبح هذا التاريخ مدخلا للعملية النقدية . فالعصر التاريخي لا يلعب دورا داخل الممارسة الادبية ، الا بوصفه لحظة حاضرة في داخلها . فالحقل الايديولوجي يقوم باعادة ترتيب عناصره واضافة عناصر جديدة اليه ، بوصفه حقل صراع طبقي . فعملية اعادة الترتيب والتنظيم هذه ، تخضع لتاريخ هذه العناصر لخصائص الصراع . من هنا يصبح تاريخها جزءا متاخلا لا يمكن دراسته بوصفه تاريخا ، بل تفسيه الدراسه التاريخية عناصره التكوينية ، حين تخضع لتحليل الصراع من داخل آليه الخاصة . هكذا يصبح التاريخ الادبي نقطة اصادة للممارسة الادبية دون ان يحجب المدخل الاساسي للتحليل ، الذي يربط بالفهم المحدد للمرحلة التي تجري دراستها .

داخل نقطة المنطلق هذه ، تتحدد آلية دراسة الادب الفلسطيني ، عبر ربطه بالمستوى الايديولوجي العام ، لتكتشف داخل هذا المستوى تاريخ تكون الحركة الادبية المعاصرة ، واين يقع الادب الفلسطيني داخل عملية التكون هذه . فنكون بذلك قد ابتعدنا عن اسئلة تسجيل البدايات الوهمية ، ليجري البحث داخل البدايات الحقيقية الواقعية ، عن الصوت الخاص الذي استطاعت الممارسة الادبية الفلسطينية زرعه داخل خريطة الادب العربي الشاسعة .

- ٢ -

حين ففزنا مباشرة ، الى البنية الايديولوجية العربية ، وخريطة الادب العربي ، مهملين خصوصية الايديولوجيا الفلسطينية ، فان هذا يعود الى وحدة السياق الذي يندرج فيه البناء الايديولوجي العربي الحديث والمعاصر . ان عامل الوحدة هذا ، ليس اعتباطيا ، بل ان مصادره الاساسية تعود الى طبيعة طرح المسألة التي قام بها الفكر

للضرورات الداخلية للبنية الروائية .

بين هذين الحدين الاساسيين ، بدأت القصة القصيرة بتطورها البالغ الاهمية ، واستطاعت الوصول الى قدرة تعبيرية حقيقية ، عبر اللجوء الى انحدث الواقعي داخل الموقف الشعري العام (يوسف ادريس) او الى البناء الاسطوري الغريب الذي هو في آخر تحليل شعر حدني البناء (زكريا تاجر) .

لقد اشر هذا التطور العام في الادب العربي المعاصر الى تغير بالغ الاهمية على مستوي الدلالة الادبية ، والبناء الادبي الداخلي . فالادب يشارك في صياغة الموقف الايديولوجي العام ، وفي التعبير عن الحساسية الجديدة داخل الوعي الثقافي العربي . فالوصول الى الغايج الذي يسبق الولادة داخل مخاض تعبيرى وثقافى عريض ، ادى الى محاولة تتجاوز حقيقته على المستوى التشكيلي .

ان التكون العام للحقل الثقافي ، بجميع تناقضاته الملنسة والخفية ، حمل في الواجع هما مزدوج الابعاد : - فهو من جهة اولى ، محاولة للحاق فعليا ، بالتناقضات « المتقدمة » . لذلك كان النموذج من خارج الطور الداخلي للحركة نفسها . اي ان محاولة ايجاد نقطة التجاوز على المستوى التعبيري ، كانت من ضمن محاولة استعارة نموذج خارجي . ان هذا لا يعني ان الطموح الايديولوجي استطاع ان يحدث قطيعة كاملة مع الماضي . بل بقي عمليا ، ضمن ابقاعات الماضي مع تطويره بما يلائم هذا الطموح . من داخل هذه النقطة استطاعت الحركة الشعرية والبنية الروائية اكتشاف اسلوبيتها الجديدة . لقد تراقق هذا الطموح ، مع طموح اخر هو محاولة الخوض داخل المشاكل الاساسية التي يواجهها المجتمع العربي (المسألة الوطنية - الاجتماعية) وربما كانت الروايات الاولى (عودة الروح على سبيل المثال) من اولى المحاولات المتكاملة فنيا للخوض داخل المسألة الوطنية على المستوى الفني ، وعلى مستوى محاولة اكتشاف منطق علائقات شكلية جديدة .

داخل هذين الطموحين الموحدين ، بدأ الادب الحديث يخط طريقه الاولى في سبيل تأسيس العديد من التيارات الثقافية الفاعلة على مستوى التعبير الفني .

ضمن هذه الاشكالية العامة ، تتمدد المدارس والتيارات ، فسي سبيل الوصول الى حقل ايديولوجي - ثقافي موحد . ان عامل الوحدة الذي نركز عليه ، لا يكشف فقط من خلال القدرة على رسم خط بياني واحد عند دراسة الادب الحديث ، بل يمكن اكتشافه من خلال دراسة الاسئلة المركزية التي طرحت داخل الحقل الذي تشكل فيه مجموع الحركة الفكرية - الثقافية العربية . ان وحدة السياق لا تنفي تعددية في الاصوات ، وتمفصلا مختلفا - ان هذا يعود الى جملة من العوامل اهمها على الاطلاق هو كون الحقل الايديولوجي حقل صراع طبقي ، لذلك فهو ضمن سياقه الموحد ، يحمل تناقضات حادة واساسية - واذا كانت الرواية المحفوظية ، قد استطاعت ان تطبع الادب المصري المعاصر بطابعها الواقعي الكلاسيكي لفترة طويلة من الزمان ، فان هذا يعود الى جملة من الاسباب اهمها الواقع السياسي والثقافي الموحد في مصر والبحث من ضمن هذا الواقع عن حركة متكاملة تطمح الطبقة الوسطى (البرجوازية الوسطى والصغيرة) الى قيادتها . وهذا السبب بالذات هو الذي طبع ادب المشرق الاسوي بالشعر اساسا ، حيث الواقع السياسي المجزأ والبنية الثقافية المتفتنة .

ان المسار الثقافي ، حيث تأخذ الاسئلة الاساسية طابعا حادا ، يسمح للصوت الخاص بالتبلور داخل الشكل الثقافي الواحد . ويسمح بتعددية لا بد داخل حقل ثقافي موحد .

لقد حاولنا ، في اشارات تحليلية سريعة التاكيد المنهجى على نقطتين :

العربي منذ بدايات « عصر النهضة » . فوحدة هذا الطرح ، وتمركزه الجغرافي - مصر اساسا ، ولبنان وسوريا جزئيا - ادى الى كسبون الايديولوجيا المهيمنة والصاعدة موحدة في سياقها العام . فالمسألة المركزية - الكولونيالية والتحرر - وطريقة طرحها - التقدم والتراث ، استيعاب المنجزات الغربية مع المحافظة على الاصالة - سمحت بوحدة في السياق ، وادت الى تطور متناسق . واذا كانت الانشطارات داخل البنية الايديولوجية - الانشطار المستند اساسا الى فكر الانفني التراجيدي - جاءت كتعبير عن تنامي الصراعات الطبقية الوطنية المعاصرة الى اجتاحت المنطقة منذ تراجع وهزيمة نظام محمد علي (الثورة العربية ، الاحلال ، الثورة العربية ، ثورة ١٩١٩ في مصر ، ثورة ١٩٢٠ في سوريا ، هزيمة ١٩٤٨ ...) . فنها جاءت لتؤكد توجهها متعدد العناصر تقوده وحدة سياق في التحليل الاخير . لذلك اصبحت العناصر الداخلية للايديولوجيا العربية المعاصرة ، عرضة للانشطارات الداخلي ، والتحول الجذرية - تنامي التأثير بالتجربة الليبرالية الغربية واستعارة نماذجها الايديولوجية . بروز الحركة القومية . تنامي دور البعد المدني في الثقافة العربية الخ . غير ان النقطة الاساسية التي يجب التركيز عليها هنا ، هي ان هذه الانشطارات تؤكد مرة اخرى وحدة التوجه الايديولوجي العربي (في المشرق اساسا) وداخل هذا التوجه حدثت اهم ظاهرتين على المستوى الادبي :

١ - التباشير الاولى لولادة الحركة الشعرية الجديدة . المنهد على القديم والبحث عن شكل ومضمون جديدين . (الديوان ، ابولو ، المعرسة الرمزية في لبنان) وصولا الى الانفجار الشعري البالغ الاهمية ، الذي ادى الى ولادة « الشعر الحديث » هنا استطاعت الحركة الشعرية ، عبر استيعاب الانفجار الفني الجبراني غير المتبلور ، ان تبدأ بخلخللة الثابت الموسيقي البنائي من ضمن هذا الثابت نفسه وفي سبيل اعادة تنظيم الدلالة الموسيقية من خلال المنهد على المضامين القديمة ، اي في سبيل الوصول الى التعبير بشكل جديد عن مشاكل جديدة . لقد تمت هذه الولادة ، تحت ضغط الضرورات الداخلية لتطور التعبير الشعري نفسه . واستنادا الى العلاقة الانتاجية - الناتج - بالانجازات الشعرية في الادب الاخرى - الغربية بصورة خاصة ودقيقة - . ولقد كانت هذه الولادة من جهة اخرى جزءا من تيار الانفتاح الثقافي الذي شارك منذ الطوطوي في صياغة الايديولوجيا الغربية . لقد وصل هذا الانفتاح الى ذروته الشكلية مع الحركة الشعرية الجديدة ، حين اصبحت آلية التجديد تفتري كسر الجدار البنائي القديم في الشعر . فتم الوصول الى بدايات القصيدة الجديدة . واليوم ، تؤثر الحركة الشعرية ، الى ضرورة تجاوز اطارها الجديدة ، وصولا الى بنية القصيدة ، او الى شكل القصيدة الخاص ، عبر التخلص نهائيا من المحلول الشعري - الكلام الشعري او الجملة الشعرية ، في سبيل تأسيس تكامل الموقف الشعري في القصيدة المركبة . هذه الانعطافة التي لا تزال في بداياتها التجريبية هي المؤشر الاساسي لخط التطور الذي يمر به الشعر المعاصر .

ب - ولادة الرواية العربية ، استعارة للنموذج الغربي وبعثا عن صوت الحركة الاجتماعية داخل البناء الادبي . فولادة الفن الروائي العربي ، جاءت تلبية لحاجة داخلية اجتماعية ، بدأت مع دخول السوق الرأسمالية الغربية ، وتبلورت مع بداية نشوء برجوازية محلية ، تكتشف ادواتها التعبيرية الجديدة (الصحافة اساسا) . اذا كان العامل الاجتماعي - الاقتصادي اساسيا في ولادة الرواية ، فان الاحتكاك بالثقافة الغربية - التأثير بالشكل الادبي - لعب الدور المقرر في رسم خط تطور هذه الرواية . ان المؤشر الاساسي الذي تشير اليه هذه الولادة هو ترافقها مع بداية محاولات التجديد الشعرية من جهة ، وخط سيرها في سبيل الالتقاء بالعالم الشعري من خلال بدايات الشكل الروائي الجديد ، الذي يحاول الاقتراب من البنية الشعرية دون اهمال

١ - السياق الموحد للايديولوجيا العربية . ونحن نأخذ هنا الحقل الايديولوجي بأسره ، بوصفه حقل صراع طبقي اساسا .
٢ - التأكيد على ان تعددية اشكال الممارسة الادبية الفنية ، طرح من داخل اشكالية واحدة ، لها جانبان اساسيان . النموذج الثقافي والمسألة الوطنية - الاجتماعية .
- ٣ -

حين يبدأ النقاش حول الادب الفلسطيني الحديث فانه يبدأ بالشعر ، وبالتحديد بالتيار الشعري الناصح المتبلور الذي صاغه الشعراء الثلاثة : طوقان ، محمود والكرمي . هنا يبدأ الصوت الادبي الفلسطيني بتلوره الفني ، طارحا ابعادا جديدة داخل التجربة الادبية العربية . غير انه لا بد هنا من التأكيد على ثلاث نقاط اساسية :

١ - ان هذا الشعر هو جزء اساسي من الحركة الشعرية الحديثة . فهو يتداخل مع الانجاز الفني الذي خطاه شعرا مع شوقي اولا ثم مع المدرسة الرومانسية . لذلك يفتح امام مشكلة الشكل محاولا تجاوز اطاراتها الجامدة ، مستفيدا من غنى القصيدة ومن التعدد الموسيقي في داخلها .

ب - واذا كان هذا الانجاز هنا ، يوظف فنيا داخل تجربة نصالية بالغة الخصوصية ، حيث تصبح الارض علامة اساسية على المستوى الحيائي المباشر ، فان هذه العلامة ترتفع ، لتصبح رمزا ثقافيا كاملا . هنا يبدأ الصوت الفلسطيني تشابهه مع الارض المهتدة . ويتداخل جسد الشعر بالارض ، داخل لحن شعري يهدف اساسا ، الى الوصول نحو الممارسة النصالية .

ج - هنا ، تأخذ التجربة الجماهيرية للشعر ابعادها الواقعية . يتوحد الشاعر بالقبيلة ، يمسك هومها ويصبح فارسها والناطق باسمها . يتحول الشعر الى نشيد جماهيري حقيقي وترتفع نبرة المخاطبة المباشرة ، والحس السياسي داخل الممارسة . يعكس هذا البعد الاساسي نفسه على بنية القصيدة ، ويؤدي الى بناء لفظة الاناشيد الجماهيرية داخل لحن قريب من اللحن الشعبي .

داخل هذه الاطارات الثلاثة ، تناسس التجربة الشعرية الفلسطينية وتحاول اكتشاف صوتها الخاص . فالصوت الخاص يأتي من خصوصية المواجهة ، حيث تبدأ الثقافة العربية ، تكشف خطر الانسحاق مجددا امام شراسة الاعداء . غير ان النقطة الاساسية ، في اولى التجارب الشعرية الفلسطينية المتكاملة تبقى الاصرار على البعد الجماهيري . تدخل الممارسة هنا من باب الاستشهاد الحقيقي ، ويصبح جسد الشاعر اولى القصائد التي تلتهج بالارض .

ينفرد تاريخ هذا الشعر ، داخل الممارسة الشعرية العربية . يحاول من خلال البعد الرومانسي الغالب ، فتح نوافذ واقعية ، تلتقط مأساوية الواقع وتعيد صياغته من جديد . فتتلف الاصوات المتعددة داخل هم النضال اليومي . وهنا يكمن سبب ضمور البحث الشكلي ، وانسياب اللغة الشعرية . فالضغط السياسي . الثقافي المباشر ، يؤدي الى ضمور طابع البحث عن هذه الممارسة الادبية ، ليرتفع الرجوع المباشر للاحداث ، وليصبح الشعر قيمة لغوية لها دلالتها بوصفها تعديا نصاليا . هذا الطابع العام ، سوف يسحب نفسه على مجمل الممارسة الشعرية الفلسطينية . لكنه وان كان قد بدا في رسم تفاوت لا بد منه بين تطور الشعر الفلسطيني وتطور الشعر العربي بشكل عام ، فقد سمح للصوت الفلسطيني باكتشاف خصوصيته من داخل خصوصية الصراع . فارتفعت الارض لتصبح رمزا كاملا ، وابتدأت المسيرة نحو هذا الرمز ، التي تصل الى ذروتها في الشعر الفلسطيني المعاصر . واصبح الإيقاع الشعبي بعدا جديدا ، يضاف الى الرومانسية العربية الوليدة في الشعر . هذا الإيقاع سمح للشعر الفلسطيني بالمخاطبة المباشرة ، ضمن بنية تشكيلية خاصة . ويرتفع الاحساس الفاجع

بلاوت مع عبدالرحيم محمود ، حيث يصبح الموت توترا نصاليا تتداعى في ثناياه تجربة جماعية ، واحساس نوري شامل ، وقتال يمد فلسطين الى الارض العربية بأسرها ، لتصبح عنوانا نصاليا .

لقد استمر الصوت الفلسطيني بعد الاقتلاع عام ١٩٤٨ ، داخل اطره اثنائي اساسي . وان حاول يمثل ظاهرة النفي الشاملة ، عبر اللجوء الى جو رومانسي عاجع ، يخضن التجربة بأسرها ، ضمن تراجعية فنية تركز حول الذات ، دون ان تكشف القدرة على تجاوز النفي ، الا داخل نفي سيكولوجي من طبيعة ذاتية (فنوى طوقان) في حين جرت محاولة الاسداد داخل التجربة الشعرية الواقعية ، بتما عن التزام قومي مباشر ، وعن نبرة الجماهير داخل نضالاتها . ووفقا امام ابواب الوطن ، وبعثا عن لغة شعرية ، تنقل الهم الجماهيري (معين بسيسو) او يخلص الشعر لمنطلقاته في وقف رومانسية فاجعة مع احساس مأساوي حاد (يوسف الخطيب) .

عبر هذه الاصوات الثلاثة ، استكملت التجربة الشعرية الفلسطينية دورتها ، استطاعت التأكيد على الاول ، على عمق البعد الوطني داخل الوعي الثقافي ، وعلى قدرة هذا الشعر على التشكل في صلب هموم الحركة الشعرية العربية ، دون اخلال بمعادلاتها ، مع اصناف لا تحصى بنيتها التشكيلية الا قليلا . لكنها ترفدها بهذا الوعي المأساوي الحاد ، الذي سيطبع الحركة الشعرية المعاصرة بطابعه الغالب . حيث يرتبط هم التجديد الفني بشكل وثيق بالاحساس الفاجع بضرورة مراجعة جذرية للنفس في سبيل تأسيس جديد للنهضة الثقافية .
- ٤ -

جاء تكون الشعر القادم من الارض المحتلة بالغ الخصوصية . فهو يحمل هم المواجهة المباشرة مع القمع النازل الذي تمارسه سلطات الاحتلال . وحين يصل هذا القمع الى المستوى الثقافي ، تعود اللفة العربية لتأخذ حجمها « الوطني » ، كما في بدايات « النهضة » . اي تعود اللفة مستودعا جماعيا يضم جميع المسحوقين ، وتتجاوز دلالتها الدلالة العادية (الايصال) ، لتصبح سيجارا قوميا مشحونا بالتاريخ . خصوصية التجربة الشعرية الفلسطينية هذه ، جعلت الشعر صوتا جماعيا شاملا . فالشعر - التراث الادبي العربي - يصبح هنا ممارسة سياسية مباشرة . اي تفقد الحدود بين المستويات ابعادها المباشرة ، وتمتدج اللفة الفنية باللفة السياسية حتى يصعب التفرق بينهما . داخل هذه التجربة ، جاء الهم التشكيلي في اخر القائمة ، واصبح الشكل الشعري مجرد وعاء لغوي للتجربة الجماعية . لذلك ، لم يصعب الشعر الجديد في الارض المحتلة اية مناقشات جدية . فالشعر الجديد وصل متأخرا ، والشعراء يبحثون عن لغة الهم السياسية . باعتبار هذا الشكل صالحا ، كأي شكل اخر يسمح بالمخاطبة . واخذ البعد القومي اطارا واسعا . فالاصرار القومي ، والالتحام بآية منجزات حقيقية في الخارج العربي ، هسو ضرورة سيكولوجية جماعية لها اثرها المباشر على الوعي السياسي . ضمن هذا الواقع الفني بدأت ترتفع لهجة الانتماء الفلسطينية المأساوية (عاشق من فلسطين) ، وبدأ الوعي الفلسطيني مزدوجا ، داخل معاناة الارض ، وداخل الصراع التراجيدي مع الدولة الصهيونية . حيث يمتزج نفي العدو بالنفي الذي يفرض هذا العدو ، فيأتي الشعر صراخا متوترا ، يمتزج بالارض ويمتد الى الخارج ، حيث الامس بالبحر الجماهيري العربي .

في الوقت نفسه ، كانت التجربة الروائية والقصصية في النفي (كنفاني) ، تبحث ، من ضمن معاناة أبطالها وبحوثهم عن مسرحهم ، عن الممارسة النصالية داخل الفجوة الكاملة . يعود الوعي الفلسطيني ، متاخلا بالرموز والحركة المتعددة الاتجاهات ، ليتصسق بالشرط الشامل ، وبالهم الثقافي - السياسي العربي العام . فاذا كان شكل المقاومة الثقافي قد اتخذ في الارض المحتلة بعدا قانونيا (دور

اللغة ، الادب الشعبي والرموز الشعبية) ، فانه امتزج هي المنفى ، امتزاجا كاملا بالحركة الثقافية العربية ، وتشكل في داخلها كاحسد تياراتها المتعددة .

لقد اثارت هزيمة حزيران ، على المستوى الايديولوجي والثقافي ، ردود فعل مختلفة تمثلت في ثلاثة تيارات اساسية :

أ - اعادة جديفة طرح مفهوم الحداثة والتحديث من داخل ممارسة نقدية للحياة العربية . ويمكن اعتبار كتاب صادق جلال العظم « النقد الذاتي بعد الهزيمة » نموذجا صارخا لهذا النقد ، الذي يضع امامه نموذجا متقدما يحاكم على اساسه الحياة العربية . اي ان المعطى الثقافي الايديولوجي ، يأخذ هنا المكان الاول في الهم النقدي ، وتجري معاكسة الايديولوجيا السائدة من داخل مهماتها المفترضة .

ب - بروز التيار السلفي المتخلف ، الذي افترض للهزيمة سببا واحدا : الابتعاد عن التعاليم السماوية . وسلوكه الطريق « الاشتراكي الملهد » . وشرع في حملة ضد التيارات الفكرية الليبرالية والماركسية داخل الثقافة العربية .

ج - اشتداد اثر التيار الماركسي على المستوى الثقافي والسياسي . عبر نقد ذاتي للممارسة السياسية السابقة ، ومحاولة استيعاب المسألة القومية التي كانت شبه غائبة عن هذه الممارسة .

لا تصيف هذه التيارات الفكرية جديدا على الفكر العربي . لكنها تشير - عبر اعادة طرح المسألة من جلورها - الى خلطة حقيقية في البنية الايديولوجية ، هي في الواقع انعكاس لما جرى على المستويين السياسي والعسكري . وان اثر العميق لهذه الخلطة التي تبعت الهزيمة ، لا يمكن ان يظهر على المستوى الثقافي بشكل مباشر . لكنه سمح ببدايات جديدة ، تستطيع ان تحدث المنعطقات العميقة مستقبلا . لكن هنا سمح للوعي الفلسطيني السياسي والايديولوجي والثقافي بالتبلور اخذا اشكالا اكثر وضوحا . فالنظمات المقاتلة تقود المرحلة سياسيا وعسكريا ، وتشكل اول رد عملي على الهزيمة ، مشيرة الى افاق النصر في مفاهيم الكفاح الشعبي المسلح . اما على المستوى الايديولوجي - الثقافي ، فان الشخصية الفلسطينية المستقلة ، بدأت عملية تحررها من الاندماج الكامل داخل الوعي القومي العام ، لتبحث عن صوتها الخاص . هنا كان لا بد لها على المستوى الادبي ، من استعادة ظروف الحركة الثقافية في الارض المحتلة ، بحثا عن الثابت الفلسطيني في مرحلة صعود رومانسية على جميع المستويات . فصار الصوت الشعري القادم من الارض المحتلة ، هو الطابع العام للصوت الشعري الفلسطيني . وخطت الرواية الفلسطينية في هذه المرحلة نحو وحدة فنية واضحة (تخل) عن الرموز وبحث عن الصوت الشعبي الرومانسي) - ام سعد وسداسية الايام الستة - .

اذا كان الاطار الثقافي الفلسطيني ، بدا واضحا عشية وقوع الهزيمة ، ومع ميلاد المقاومة المسلحة ، فان الاطار الثقافي العربي العام تعرض للاهتزاز الشامل الذي تعرضت له جميع المستويات . فالاطار الواقعي الثابت ، الذي يبحث من داخل الواقع عن رؤية شعرية ملتزمة ، بدا متراجعا ، وغير قادر على استيعاب المرحلة الجديدة بسرعة . والتيار الاخر الرافض للواقعية المباشرة ، والباحث من داخل التجربة الداخلية عن الصوت الشعري ، من موقع الامتداد نحو النموذج الغربي ، انهار بشكل كامل ، ولم تستطع تجربته الاستمرار الا مع التجربة الادونيسية التي كانت قد بدأت انطفاها نحو الوعي التاريخي - التحولي من داخل تجاوز الذات بادوات اغلبها من داخله (اغاني مهيار الدمشقي) لتصل بعد الهزيمة الى مستقبلية واقعية المعنى .

ان هذا الارتجاج العميق والمباشر الذي أحدثته الهزيمة على المستوى

الثقافي ، تراقى مع آلية تطور داخلية للحركة الشعرية - حيث توقفت في تجربتها عند حدود معينة لم تستطع تجاوزها . اي بدأت تدخل مرحلة الثبات السكوني في دورة حول الذات لا تنتهي ، فاكتملت الازمة الثقافية ، وامتدت كذلك لتشمل الشكل الروائي المحفوظي ، وتبشر بامتداد تيار رواية الموفف ، التي طبع اليوم نتاجا الروائي .

شاركت هذه العوامل ، في جعل الثابت الادبي الفلسطيني ، عنوان المرحلة . فالطابع الرومانسي الثوري ، الذي يعيد اكتشاف العالم ، من داخل توجه ثوري يبحث عن الهوية والبندية ، اصبح عنوانا شاملا لمرحلة ادبية عامة . اي ان الصوت الفلسطيني ، استطاع الانتقال من خصوصيته البنائية (داخل بنية ادبية متفاوتة ، متفاوت في تطور البنية الفنية ، حيث كان التطور خارج فلسطين سباقا ويطرح المشكلات بطريقة تبدو جديدة) الى عمومية المستوى الثقافي الشامل . وان يلجأ بالممارسة القتالية التي اصبحت الطريق الوحيد لاستعادة وتأسيس الرؤية العربية الجديدة .

غير ان خصوصية التجربة الادبية الفلسطينية في الداخل . البعد القومي الصارخ ، صمود البحث التشكيلي ، الاجتماعية غير المرتبطة بنقدية للوضع العربي - ضمن نبرة رومانسية واقعية ، سمحت للايديولوجيا العربية السائدة بمحاولة استيعاب هذه التجربة ، وجعلها امتدادا ادبي في المرحلة الجديدة . ولقد اصبح التفسير النقدي هنا مغاليا في دراسته لابعاد هذه التجربة وافاقها . وجرى التركيز على طابعها القومي الصارخ ، وعلى شعبيتها ، كمقدمة لتحويلها بشكل يتويج الى استكمال للتجربة الادبية القديمة ، دون خطوات البحث التشكيلي التي رافقت ولادة المحاولات الجديدة في الادب العربي . غير ان هذا الالتقاء - داخل الايديولوجيا السائدة ، الذي حاول منظروه نفس التاريخ الادبي بآسره ، ما لبث ان كشف عن تناقضه المركزي . فالحركة الثورية الفلسطينية بوصفها تعبيرا عن حركة ثورية جماهيرية ، مطالبة بالمشاركة في صياغة الهمم والبناء . فالبناء الجديد لا يتم الا على انقاض القديم بعد استيعاب ايجابياته . من هنا وصل الادب الفلسطيني الى مازقه الاساسي ، وانتهت مرحلة البواكير الاولى ، وبدأت محاولات الافلات من اسار الايديولوجيا السائدة .

كما ان التطور الداخلي للرؤية الشعرية الفلسطينية ، لعب دورا هاما في محاولات التجاوز . فهذا الشعر الذي حاول عبر استيعاب التجربة الشعرية الواقعية العربية البحث عن الحق انساني للممارسة النضالية من ضمن تأكيد على الانتماء ، وعبر طموحه لصياغة ملحمة نضالية متكاملة ، وجد نفسه في موقع مراجعة الذات داخل حقل ايديولوجي - ادبي واسع تغير فيه الدلالات . فنمت بواكيره الشكلية وبدا يتمايز عن تاريخه الخاص دون فطيمة شاملة مع هذا التاريخ .

ان الانعطاف الجديدة للادب الفلسطيني يحددها عاملان :

أ - التفاوت بين الدور الحقيقي والطموح ، ادى عبر عملية مراجعة فنية للذات الى تحول تدريجي نحو مرحلة فنية متقدمة .

ب - ضرورات التطور الداخلي للبنية الادبية ، التي تحدد هي الاخرى مسار العمل بآسره . فلقد استهلك الادب مفاهيمه بسرعة وصل الى الجدار المسدود الذي وصل اليه الادب العربي من قبله . فكان لا بد من فقرة تمنع الوقوع في اسار حركة دائرية لا تنتهي .

- ٥ -

تمثل مرحلة التبلور الجديدة في الادب الفلسطيني ، بعودة الى الالتحام بالواقع الادبي العربي ، من ضمن محاولة اكتشاف مناهج جديدة للرؤيا الفنية . فالتناقض الداخلي والموضوعي الذي وجدت فيه التجربة الادبية الفلسطينية ، فرض عليها في سبيل كسر جدار

ضمن هذين المطلقين ، يتجدد الشعر الفلسطيني ، ليجد نفسه داخل هم البحث عن شكل جديد . فالبدائيات الأولى القادمة من الأرض المحتلة ، والتي طبعت على المستوى الفني بتشكيلية يتزاوج فيها أكثر من صوت شعري واحد (قباني ، السياب ، البياتي) تصود اليوم ، من ضمن الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، إلى البحث عن أشكالها داخل اللغة الجديدة . ودون ادعاء « حصانة فلسطينية » خاصة . بل يقوم هذا الأدب اليوم بمحاولة كسر جميع الحصانات وصولاً إلى صوته الفني المتميز فالرحلة الرومانسية ، والثابت الخاص ، انتهاءً بمعناه الارتجاج الأيديولوجي ، حين استطاعت الأيديولوجيا السائدة استعادة انفسها مع تراجع المد الوطني . ولقد بدأ الأدب الفلسطيني يكتشف ملامحه من خلال الانفراس عميقاً في تربة البحث . فصوت المفاتسل الثوري لا يعلو داخل شكل رومانسي يدعي القرب من الشعب . ليست « الشموية » ممارسة ثورية . فداوماً كانت الممارسة الثورية في الحقل الأدبي ، مستقبلية تستشرق الحركة الواقعية في أكثر روافدها تقدماً . ضمن أشكالية هذا البحث يصبح للصوت الفلسطيني خصوصيته ، داخل الممارسة الأدبية العربية .

- ٦ -

لقد حاولنا في النقاط السابقة ، دراسة مسار التطور الذي سار فيه الأدب الفلسطيني ، مركزين على مرحلة ما بعد الهزيمة . يؤكد هذا المسار على عضوية العلاقة بالخريطة الأدبية العربية . لا يوجد استقلال أدبي كامل طالما كانت الأسئلة النظرية واحدة . هناك صوت فلسطيني خاص داخل الأدب العربي . يأخذ هذا الصوت خصوصية من المكان وليس من الزمن . الزمن الثقافي العربي موحد . لأن الهم الثقافي موحد في التحليل الأخير . أن فلسطينية الزمن العربي ، مجاز للمعركة المركزية ، حيث يتوحد الزمن داخل لهب الصراع مع العدو . لكن الزمن الثقافي الفلسطيني لم يكن يوماً مستقلاً ، لا في الشعر ولا في الرواية أو القصة القصيرة . هنا تصبح تجربة الشكل الأدبي متقاربة . تتفاوت حيناً ثم تلحم . أما المكان الفلسطيني فهو الذي يشحن هذا الزمن بصوته الخاص . الصوت الفلسطيني هو صوت تجربة الأرض الرحمة في أدبنا الحديث والمعاصر . حول الأرض لتلف التجربة ، وتعمق في نبرة مأساوية تعكس مأساوية وفرح الممارسة النعوية .

المكان الفلسطيني ، هو التجربة الجديدة ، حيث تأخذ أشياء الطبيعة بعدها لتشكل امتداد الإنسان في الزمن . هنا يجب الوقوف والبحث عن خصوصية الصوت الفلسطيني . أما التركيز على الخصائص الشاملة للتجربة الأدبية الفلسطينية ، فإنه لم يكن سوى وليد مرحلة رومانسية انفجرت من داخلها . فحين ترفض الممارسة الإبداعية الفلسطينية تزوير تاريخها عبر جعلها بديلاً لكل شيء ، فإنها تكون مغلقة لتاريخها الحقيقي . هذا التاريخ الذي فرض عليه القتال اغزل داخل أرض يحتلها العدو ، اكتشف بعد تصميم تجربته ، ضرورة تجاوز الاطارات السابقة ضمن آلية التعميم الداخلية ، وضمن تكثف تجربته الحقيقية . فجاء ليلته من جديد بالطليعي في التجربة الثقافية العربية ، وليشارك ، داخل هذا الطليعي في البحث عن آلية التجاوز .

من الصورة المباشرة التي تعتمد التشبيه والاستعارة ، إلى الصورة المركبة . ومن الشعر إلى القصيدة ، ومن الفنائنية إلى العصور الذي يبحث ، يدخل الشعر الفلسطيني خريطة التاريخ الأدبي العربي لأنه يعمل تجربة حقيقية تبحث عن مستقبل الممارسة نفسها .

بيروت

استيعابية الأيديولوجيا السائدة لها ، العودة إلى نقطة اللقاء بالتجربة الأدبية العامة . حيث تبحث الممارسة الثورية عن اطاراتها الفنية الجديدة . ولقد كان أحد العوامل المحددة لعملية المراجعة هذه خارجياً . فالانقطاعات في البنية الأيديولوجية لا تتحدد في التحليل الأخير إلا من خارج هذه البنية . من أرضية الصراع الواقعي ، حيث خضعت التجربة النصالية الفلسطينية لأقصى الهجمات اشهرها ، وبدأت رومانسية البدايات تتراجع أمام واقعية الواقع . فابتدأ النقصد الاحتجاجي يرتفع ، وتؤكد مسيرة الالتحام بالأسئلة التي طرحتها الحركة الأدبية العربية . فعلى المستوى الروائي ، عادت النبرة الرمزية المتوترة إلى بنية رواية كنفاني . وابتدأ البحث من داخل حواراً « الأعمى والأطرش » ، من مستقبل الممارسة النصالية بنبرة مأساوية حادة . أما في الشعر ، فلقد كان هذا التحول أكثر وضوحاً . فبدايات الرموز الشعرية في شعر الأرض المحتلة ، أخذت تبحث من خلال الممارسة عن آفاق التعبير الشعري ، واضعة نفسها داخل هم انتقاد الواقع العربي ، والبحث عن ضرورات الثورة الجذرية . هذه العملية ، لا يمكن إلا وأن تتوافق مع بحث تشكيلي حقيقي ، يرفض السائد على مستوى البنية الفنية ، أي يقوم بالصراع الأيديولوجي داخل العملية الإبداعية نفسها . هكذا بدأ التعمد في القصيدة الواحدة ، وجاءت البنية الدرامية والمساحات البيضاء لتفرض شكلاً جديداً أو بداية شكل جديد للقصيدة (أحبك أو لا أحبك) . وكان لا بد لهذه البداية من أن تناسس داخل الإنجاز الشعري العربي ، فجرت محاولة استيعاب هذا الإنجاز من ضمن التطور نفسه وبشكل علني . وارتفع الصوت القروي مشحوناً ببنية مبشرة الأصوات (وشم على ذراع خضرة) . وبدأ الخيم يحل التناقض من داخل الموقع الرومانسي في سبيل كسر الجدار الرومانسي نفسه . فمأساوية الممارسة تأتي لتفرض أصواتاً مشحونة بالتوتر الجحيمي (طائر الوحدات) . وبقي للحنين القديم صوته يتشكل أحياناً (العاصفير تبني أعشاشها بين الأصابع) أو ينساب متوتراً (قمر جرش كان حزناً) . أما في الداخل فبدأ مع (مراني سميح القاسم) محاولة الوصول إلى القصيدة المتكاملة من ضمن الحنين القديم الذي يحدث تفاوفاً بين الشكل والمضمون .

إن هذا الاستعراض السريع جداً وغير الدقيق أحياناً ، يريد أن يؤثر إلى حالة عامة وشاملة يمر بها الأديب الفلسطيني ، تصل إلى ذروتها في قصائد درويش الأخيرة ، حيث تبلغ بدايات القصيدة المتكاملة التي تؤسس مناخها الخاص .

هنا تعود الممارسة الأدبية الفلسطينية ، لتجد نفسها في موقعها الحقيقي ، ضمن أشكالية البحث داخل المستوى الأيديولوجي عن صوت الممارسة النصالية . يتخلل البحث الفني عن دوره كمرجع فقط ، ليشترك في صياغة هذا المستوى . أي أن عملية الصراع التي تتم على المستوى الأدبي ، ليست مجرد صدى للصراع « الواقعي » الذي يجدي على أرض الصراع الوطني - الطبقي . إنها مشاركة نصالية خاصة تؤكد نفسها على مستويين .

أ - البنية الداخلية للعمل الفني ، حيث تأتي الحساسية الفنية الجديدة ، لترفض الأدب المطلب والجاهز . فالبحث عن حركية الممارسة الفنية ، هو صياغة جديدة ترفض السائد القومي ، لتبحث من خلال صوت الجماهير عن شكل جديد . هنا تصبح القصيدة لحظة شاملة من المعاناة الجماعية ، ويتحول صوت الشاعر إلى منافذ للرؤيا ، للهم تأسيساً لمنطق التجاوز الدائم .

ب - البنية اللغوية ، حيث يجري اكتشاف مفاصل جديدة للغة تتجدد مع التجربة نفسها . لا مكان للثبات حول المصطلح اللغوي الواحد ، بل اكتشاف دائم للغة جديدة تنقل الطموح الثوري وتصبح أحد

عبد الكريم الناعم

للوجه الذي تعشقه كل حمامات البراري

اسأله ان يرحل عني ،
يتعب ،
يوغل في الافق الشرقي ويأتي
حين تغيب الشمس كئيبا ،
اطعمه قلبسي ،
الجوع الكافر في عينيه يحاورني ،
اسقيه شرابي ،
يلوي رقبتة وينام
ويعشش في وجه الايام
قلت للريح احملني عذابات جنوني
وخذي الشعر الى اخر بيت من بيوت العشق ،
هذي سجدة الشعر ،
على قافية الاهداب ينمو شجر الشعر ويسقى ،
قلت للريح احملني عني جنوني
ضحكت حتى الرحيل
قلت للفرّار (١) اشرق ،
قل لها اني سأتي ،
قل لها الليلة يصحو
هذه الليلة تمتد زوايا الافق في دارته ،
الليلة يأتي حاملا عبء سفار الريح في الغربة ،
يأتي حاملا كل جراحات حكاياه ،
على نظرتة ينمقد الامس فصولا
يسهر الترحال فيها ،
يشعل الضوء على نافذة الميناء للآتين
في الليل مع الامطار ،
يأتي حاملا كل هدايا الشعر ،
والغربة ،

(١) الفرّار : نجم يعرفه الفلاحون ، يسبق طلوعه طلوع نجمة
الصبح ، وفي مكان قريب منها ، فيعتقد البعض انه نجمة
الصبح فينطلقون الى اعمالهم ، « فيقتنون » به ، ومن هنا
جاءت تسميته .

يتف الزمن العاتي يفصل بين الحلم وبين رؤاك
انصب جسر الشوق عليه ،
امر على الاشواق فتزهر
اصرخ في قافلة الساعات المجنونة : لا تزدي ،
هذا ورد الزمن الاتي
هذا ورد الحلم النائم في رثتي
هذا زمن البرعم يطلع في احداق الحلم المزهري شباكي
هذا زمن اللهفة يسري من رثتي الى كفي
هذا .. هذا .. زمن خنجر
يقطع اوردتسي ،
يعشقني ،
يسري في دمي المقهور
اعبره .. والحدّ جسور
يفصلني عن اول خطوه
يرسمني في طبق القش ، ويحفرنني في
وجه الذاكرة البيضاء .
قلت للوجه الذي تعشقه كل حمامات البراري ،
ايها النهر الطفولي اعد لي زورق الصفو ،
اعطني من لفة الموج حصى ترسم الانجم
فيها ، الاوجه الجدلى ،
وليس العشب ،
قل لي مرجبا حين تراني
خذ يدي امسحها باهداب الصبايات ،
التفت نحوي اذا مرّ البداة
اعطني ماء الحياة
ظمئت كل جذوري فاسقني من راحتك
ايها النهر الذي رافقني لحظة جئت الكون
قل لي :
لم لا تأخذني بين يديك ؟!

كان الزمن يرفرف في اروقة العمر ،
وكنت رواق نزوعي ،
هذا الطائر - يتبعني اني يمم ،
يحلق في دمي المرصود

قالوا عن كتاب

حُب

تأليف غادة السمان

بعيدا عن الثرثرة الرومنطقية ، والرسائل التقليدية ، تشارف غادة السمان ، بحساسية الانثى وموهبة الفنان في لحظات حميمة ، عالم انشعر تاركة على جدار القلب الانساني آثار بصماتها
عصام محفوظ - جريدة النهار

« حُب » ، هو حكاية مسيرة طويلة عرفت كيف تتجاوز نفسها دائما .
جورج الراسي - مجلة البلاغ

سنبقى نثقف الى مراثيات غادة السمان الحميمة ،
الماضية والمقبلية .
ظافر تميم - لسان الحال

لا تكتفي غادة السمان بالتعبير عن الانسياب المطلق مع نوازع الجسد بل تحاول التبشير بما يمكن ان نسميه بعبادة الجنس !
رشيد ياسين - المحرر

اذا كان الشعر يسكن اعماق اشياء الحياة (الموت ،
الام ، الحب ، التضحية) فان غادة السمان الكاتبة والقاصة ، هي شاعرة قبل كل شيء ! ..
نهاد سلامة - الصفاء

الحب الذي تحكي عنه غادة السمان اساسه الحرية ، وكرده فعل من كل كتب حب المرأة العربية من
الف ، سنة ، ارادت غادة السمان ان تحب عنهن جميعا .
هدى الحسيني - الانوار

تذهب غادة دوما الى اعماق الاشياء ، وتستطيع ان تكون غنائية ، او ساخرة كما تستطيع ان تستحضر
برقة الحب الطفولي ، وأن تصرح بالحقيقة بجرأة
واخلاص .

ايرين موصلي - الاوربان لوجور

مشهورات دار الآداب

والحزن ،

ويأتي
قلت للفرار أقبل
ضحك « الفرار » حتى المستحيل .

كانت صلواتي احلام فتى تحمله كف الاشواق
الى الاسواق

كانت صلواتي شعرا ،
توقا للعالم في الداخل
« هذا العالم لا يعطيني غير الحزن
هذا العالم ينفيني عن مدن الكون
اشرب من ينبوع رؤاه الغربة ،
اسقى

اسقى حتى السكر
اشرب حتى لا يبقى في بيتي خمر
(جسدي بيتي)

تتغرب في اعراقي الخمرة ،
تعمل ،
يعمل مصباح الجيران

يا جيران
اني عاشق
احمل سلمكم بالعرض
احفظكم في الداخل
اخشى ان ياتي الثلج فيدهمكم ،
والناس نيام

يا جيران
قولوا للريح العشبية اني مدنف .

آه ربانة عمري
كاد ان ينطفئ الشوق وكم اخشى انطفائه
فاذا جاء الصباح
بعد ليل حافل بالسكر ،
« والدبكة » ،
والنوح المغنى ،

فارسمني شارة تنبجس الاحزان منها ،
لغة تعرفها الارض ،
رنوا مثلما عيناك سرا تفعلان
احفريني قصة في كل ابواب الزمان
واذكريني كلما رقت عباءه
يطلع الشعر شذى من عمق روحي ،
وصدى يصرخ في وجه الليالي
« آه يا ربانة عمري
آه من ربانة عمري

آه
آه » .

فيكتور شك洛夫سكي

عن صعوبات العمل الأدبي

ترجمة وندة حيدر

ولد فيكتور بوريسوفيتش شك洛夫سكي في ٢٥ كانون الثاني العام ١٨٩٣ . تخرج من جامعة بطرسبورغ . وهو منظر في الفن ، ومؤرخ في الأدب ، وناقد ، وناثر ، وكاتب سيناريو ، وكاتب صحفي ، وباختصار، هو انسان ذو موهبة خارقة وواحد من كتاب عصرنا الفريدين ، ولا يمكن ربط نتاجه الأدبي بأنواع الأدب التقليدية .

وقد دخل شك洛夫سكي عالم الأدب في العام ١٩١٤ ، اي قبل ستين عاما ، حين ظهر كتابه « انماش الكلمة » والديوان الشعري « القدر الرصاصي » . وفي اول عهده كان من انصار المستقبلية ، وفي وقت لاحق اسس مع فريق من اللغويين ومنهم اوسيب بريك ، ويسوري تينيانوف ، ورومان ياكوبسون ، وافيني بوليفانوف وغيرهم جمعية دراسة اللغة الشعرية . واخذ هؤلاء في اصدار الكرايس ثم الكتب . هكذا بدأ نشاط مدرسة لفوية كاملة سميت فيما بعد بالشكلية . واصبح شك洛夫سكي رئيسا لها . وحاول اعضاء الجمعية ان يبرهنوا على ان اللغة في الوظيفة الشعرية قوانينها . وعالجوا فيما عالجوا قوانين النثر .

في العام ١٩٢٥ ظهر كتاب شك洛夫سكي « نظرية النثر » ثم كتاب « المادة والاسلوب في رواية تولستوي « الحرب والسلام » . وقد ادى به الاهتمام بتاريخ الأدب الروسي الى كتابة العديد من الدراسات عن اداب القرن الثامن عشر بالارتباط الوثيق مع الاقتصاد . وفي وقت لاحق اعاد شك洛夫سكي النظر في آرائه ومواقفه من المسائل الادبية بشكل انتقادي .

له اكثر من ٦٠ كتابا ، وبلغ مسرحيات وعشرات السيناريوهات ، والقصص والاقاصيص وعدد لا يحصى من المقالات . من اهم اعماله الادبية - قصصه التاريخية «مينين وبوجارسكي» (١٩٤٠) و « القبطان فيدوتوف » (١٩٣٦) ومن اهم اعماله في تاريخ ونظرية الأدب كتابه « ليون تولستوي » الذي صدر في سلسلة « حياة مشاهير الناس » في العام ١٩٦٣ . وله في مجال الفن السينمائي عدد من المؤلفات منها « كيف السبيل الى كتابة السيناريو » . ونذكر من الروايات التي كتبها شك洛夫سكي رواية « المصنع الثالث » (عام ١٩٢٦) .

وكتاب شك洛夫سكي « ملاحظات حول نثر الكلاسيكيين الروس » (الطبعة الثانية صدرت في العام ١٩٥٥) يتضمن تحليلا قيما للابداع الفني لكلاسيكيي الأدب الروسي في القرن التاسع عشر ، ابتداء من بوشكين حتى تشيخوف .

في هذا المقال المنشور في مجلة « اثار وآراء » التي تصدر في موسكو باللغة الفرنسية يتحدث شك洛夫سكي عن تجربته ورائته في العمل الأدبي .

ومنهم من لا يزالون احياء .
كان الكسبي مكسيموفيتش فوركي يقول لي ، وكثيرا ما كنت اقضي اوقانا في منزله : « في اللحظة التي تنهيا فيها للكتابة ، يغيب اليك ان عليك القيام باشياء عديدة اخرى ، كان تفكر مثلا بانك لم تقم بزيارة احدهم ، او انك لم تحلق بصد ، وانك لم تذهب الى مكتب التحرير ، ولكن عليك الا تصدق هذا كله ، وان تنهض بعملك في كل الايام محاولا ان تبداء مهما استغضت الى ذلك سبيلا في ساعة محددة . واذا لم تسر الامور على ما يرام ، اعد قراءة بعض كتاباتك او كتابات الآخرين او اعمد الى كتابة بعض الرسائل ، وتذكر ان عليك الاجابة على جميع الرسائل حتى ولو ببطاقات بريدية .

كل يكتب على طريقته ، لكن الجميع يكتبون بصعوبة . في عام ١٩١٨ قامت جمعية من الكتاب تحت اسم « الاخوة سيرايون » ما لبثت ان قررت ان تحل نفسها حوالي عام ١٩٢٤ .
ولقد كنت حينذاك كاتبا صغيرا ، مؤلفا لكتابين او ثلاثة ، وكنت ما ازال مبتدئا في المهنة ، حيث كان من عادتنا ان نقول عند تبادلنا التحية : « لا تنس يا اخي ان الكتابة شيء صعب » .
كانت هذه الجمعية ، تضم عددا من المؤلفين الشباب امثال كونستنتين قادين ، فيزولود ايفانوف ، نيقولي نيكتين ، ميكايل زوتشكو ، نيقولاي تيكونوف ، اليزاهانا بولونسكايا ، ميكايل سلونيمسكي ، ليف لونتسي ، وكثيرين غيرهم ، منهم من قدم مات الان ،

« وتعلم انه اذا كان ما نسميه « الالهام » لا ياتي كل يوم ، فليك على الاقل ان تجلس وراء طاولة عملك كل يوم لكي تلتقي به في حال مجيئه .

« وقد يكون من الاجدى لو يهبط في الصباح الباكر عندما تكون الافكار لا تزال طازجة .

« وقد يصيبك التعب ، ولكن لا تصدقه ، ولا تتوقف عنده ، ولا تستسلم له ، اذ انه تعب اولي ، يأتي من بعده ما يسميه الرياضيون النفس الثاني ، عنده ابدا بالكتابة ... »

ان العمل الادبي هو نوع من العناد القاسي ، والالهام ياتي في اناء العمل .

كل كاتب يكتب على طريقته .

لناخذ الكتاب الكبار امثال الكسندر بوشكين ، فقد كان يبدأ غالبا بمخطط ، وكانت لديه عدة مخططات متتالية ، وهو لا يكتب قبل ان يضع مخططا ، ولكنه كان هو نفسه يقول انه لم يكن ثمة مخطط لروايته « اوجين اونيغين » . كان المخطط ينضج ويستقر في مكانه . ان الاشياء تعيش من تلقاء ذاتها . ذلك انك عندما تكتب ، واذا نجحت في بعض الاشياء فانها ستكون قطعا من الحياة تجسدت فيها احلامك تلك التي كان يسميها بوشكين : « هذه المعارف القديمة لميرات حلمي » . وحين توجد هذه القطع الحياتية التي تتقابل فيما بينها على الورق تبدأ تحيا مستقلة . انها تناقض ، وتعمق ، وتتقارن وتتعاقد او تتناقض بشكل متبادل .

لكي تصبح كاتبا ، عليك ان تعناد على هذا العمل الصرامي الصخري .

وانا اقول هذا كله مستندا الى تجربة طويلة . فلقد ابتدأت في الادب عام ١٩٠٨ ، وهذا ما يصعب علي انا شخصيا تصديقه .

ها نحن اذن والمخطوطة امانا ، انها اذكى من المؤلف لانها لمرّة التامل و « التأليف » ، انها مؤلف .

وقد ننسأل من هو المؤلف ؟ ليس المؤلف من يبدع ويخلق ، انما هو من يربط الافكار وينسجها مع الظروف ، ويحدد وزنها . ونستطيع ان نذكر هنا القول المأثور : « كل شيء في مكانه » . فبعض الاشياء هام وبعضها الاخر بلا اهمية ، ومن خلال مراحل هذا التطور تولد الحقيقة الفنية . انها تتفوق على الحقيقة التي تنشأ عن الشهور ، ذلك لانها محققة بالاقابلة .

انا لا اكتب طوال الوقت ، ولكن افكر لنفسي بشكل خطوط عريضة ، والحال ان المخطوطة تحضى الكاتب غالبا ، وتحدض ما تخيله بشكله الاول البدائي . ولقد وضع تشيكوف في دفاتره المخطوط العريضة لهيكل كتابه : « ثمار الكشمش » (١)

موظف يكس الدراهم ، وكان قد عاش سابقا في الريف ، وهو يريد ان يعيش في احضان الطبيعة ، حتى انه كان يحلم بكيفية تحقيق ذلك . لكن الحياة لم تحمل له سوى خيبة الامل ، وبعد طول تأمل كتب تشيكوف « كانت ثمرات الكشمش مرة ، يا للسخافة ، قال الموظف ، ثم مات . » مخطط للقصة واضح محدد .

ولكن اناء العمل جرت الاشياء بشكل مخالف ، فالموظف اكل الثمرات المرة ووجدتها طيبة الطعم ، والشئ الرهيب ان الناس تعيش في الحالة المميائية اكثر سوادا وبالرغم من ذلك فهم سعداء بخداعهم انفسهم بحيث يتوهمون بانهم حققوا شيئا ما . كان لدى تشيكوف مخطط عميق ، لكن هذا المخطط طرح جانبا عندما ابتدا في مقابلة اجزاء العمل وتنسيقها فيما بينها .

وانا لا اكتب عن عملي ، وانما عما يجب ان يكون عليه عملي ، والذكر بما كانه كد المبقرية .

(١) الكشمش ويسمى ايضا غنب الديب وهي ثمار سكرية الطعم .

ان التفكير الانساني يسير نحو الجوهر عن طريق المقارنة ، فالموضوع الاساسي العام ، في ايماننا هذه ، هو معركة الانسانية مجتمعة لحماية الطبيعة المحيطة . ولوقاية الارض القديمة وخلصها باسم الجديدة .

والكاتب من حكاية الى حكاية ومن قطعة الى قطعة يسير نحو الجوهر ويأخذ مكانه في الخط الاول . ومن هناك يكتب عن سطورته الاولى . ونحن نفهمه لانه يعكس العالم كما تعكسه عذبة المرقب .

هكذا كان يكتب تولستوي ، فلقد كان يقول ان الثورة الاجتماعية ليست ما يمكن ان يحدث ، وانما ما لا يمكن ان لا يحدث . كان يرى مصير العالم .

كذلك كان دوستوفسكي يمضي نحو المستقبل متتبعا دربا وعرة . تنتقل به من رواية الى اخرى ، ومن الافكار الاشتراكية التي قال بها فوريه الى الاكتشافات الكبرى المتصلة بمعرفة الانسان مرورا بمعرفة الجوانب المظلمة من النفس .

كبيرة ينبغي ان تكون مطالب الانسان تجاه نفسه .

قال ليون تولستوي ذات مرة ان الانسان قوي ، ولكنه معاق بالفكرة التي يحملها عن نفسه ، ولو كان ينسى نفسه لفدا قويا بلا حد . ولعلما انتبه القراء الى هذا المقطع التولستوي . فلقد ترك هذا الحديث غير مكتمل . وها هي كلماته : « انا مقتنع بان في الانسان قوة لا حد لها ، ليست معنوية فحسب ، ولكنها حتى جسدية كذلك ، غير ان مكبحا مخيفا يقف في الوقت نفسه في وجه هذه القوة ، انه حب الذات او قل ذكرى الانسان لنفسه التي تولد المعجز . »

وفي ايماننا هذه ينبغي لكي يكون المرء قويا ان يتذكر ذاته ايضا ، وان يتذكر الحياة التي عاشها ، كما ينبغي له ان يتجاوز ذاته ، فيرى من خلال حياته ، حياة الناس .

اناء اشتغالنا شكل مؤلف ما ، فانما نحن نشغل في الوقت نفسه حقيقة الائر ككل ، هذه الحقيقة التي نجعلها في البدء .

واناء عملنا ، وباستيعاد احلامنا القديمة ، والفن الفابر ، وفلسفة مصر وتجربة الحياة ، نصل الى حقيقة جديدة اخرى .

وقد تتساءل كيف اكتب ؟ اكتب بطرق مختلفة ، فلقد كتبت العديد من المقالات ، اكثر من الفين على ما اظن ، ذلك اني لم اعداها . كما اني كتبت خمسة عشر كتابا او عشرين كتابا على الاقل . ولا استطع ان احصيا الان ، ولا حاجة اصلا الى تذكر كل شيء . وكتبت كذلك عددا من السيناريوهات ، انما هناك حادثة تخصني ارجب في ايرادها ها هنا .

طلب مني مرة ليف كوليستوف وهو مخرج سينمائي سوفياتي ، ان اكتب له سيناريو يضم عددا محدودا من الشخصيات والافضل ان يضم اثنين او ثلاث . اما الموضوع فلقد كان يدور حول باحث عن الذهب . قتل رفاقه ، ولم يبق على قيد الحياة سوى رجل وامرأة . كان نسيج الموضوع مقتبسا من قصة لجاك لندن ، ولقد استغرقت كتابة السيناريو وقتا طويلا ، وهو سيناريو وضعناه لغيلم صامت عنوانه باسم القانون . وكانت النتيجة شيقة . ففي اناء العمل لاحظت ان باحثي جاك لندن عن الذهب ، كانوا لا يعملون باكملهم على حسابهم . بل كان فيهم اجراء . وقررنا ان يكون العامل الذي ارتكب الفعل العنيف ، هسو بعينه الذي اكتشف الذهب من اجل الآخرين ، بينما كان هؤلاء الآخرون ياكلون نصيبه من اللحم المقدد ، هذا الانسان لم يكن يملك حقيقته بل مرارته .

ولقد بحثوا لي حديثا بواسطة متحف سيرجي ايزنشتين ، صور مجلة ترجع الى عام ١٩٠٠ . علمت عن طريقها ان جاك لندن قد تأثر بحادثة حقيقية كانت قد نشرت مع صور ، كما جرت محاكمة على اثرها ، ولقد تبين ان سيناريو فيلمنا اقرب الى الواقع من قصة جاك لندن .

فكيف كان ذلك ؟ اليكم الايضاح : لقد انقضت خمس وعشرون سنة على كتابة هذه القصة ، وبينما كان الفنان يعمل في سيناريو فيلمه باحثا على توضيح معنى الصراع ، استطاع بطريقته الخاصة ادراك اعماق الامر وادراك حقيقته . كان جاك لندن كاتباً كبيراً ولكن كانت له حقيقته الخاصة . وكنا نحن اقدم منه بثورتين او ثلاث ، وكنا نفتفي الاثر لا كفضة تحقيق ، وانما كفنانين ، وكنا قادرين بالتالي على فهم جوهر الامر وجريمة البشر .

ليس هناك من عمل سهل ، وانما هناك عمل صعب ، وانجحاح لا يأتي من حيث نتوقعه ، بل من حيث نرى الوقائع المادية ، وحيث نقوم بابحاثنا غير متأثرين بايحاءات ، اذ علينا ان نبحث عن طبيعة الصراع . كيف اكتب ؟ اكتب بسرعة فيما يبدو ، وعندما كنت اكتب كتاباً ضخماً عن ليون تولستوي ، وهو كتاب سوف يطبع الطبعة الثالثة عما قريب ، وتضمنه مجموعة اعماله الكاملة ، كنت استطيع ان اعمل بقدر كاف من السرعة ، لان اهتمامي بتولستوي يرجع الى عام ١٩١٨ ، ولقد بدأت من وجهة نظر تحليلية لعمل المؤلف ، وادخلت ذلك الحين مفهوم « النظرة الخارجية » وهو مفهوم اصبح شائعاً اليوم في كثير من التعاليم ، وكان الامر هكذا : ففي رواية تولستوي الحرب والسلام نجد : ناتاشا روستوفا في المسرح ، بيار بزوكوف في الحرب ، او ايضاً أنا كارنين تسير الى موتها ، هؤلاء جميعاً يرون العالم المحيط باعين جديدة ، كل على طريقته حتى لكانهم يرونه للمرة الاولى .

فلنقرأ هذا القطع لاندريه بولكونسكي حيث يصف الاشجار والميل في ضوء القمر : « كان الليل منعشاً . هادئاً . مشعاً . كان يمتد امامه صف من الاشجار المقلمة ، المظلة من جهة والمضادة من الجهة الاخرى ، تحت الاشجار كانت نباتات كثيفة ملتفة رطبة مخضلة بالتسرخ ، تخرج من انحائها اوراق واغصان فضية . فيما وراء الاشجار القائمة نرى سقفاً مثلثاً بالندى . والى اليمين شجرة كبيرة مشعثة الجذع ذات اغصان بيضاء ناصعة ، وفوق هذا كله قمر كامل في سماء ربيعية مشعة نادرة النجوم . »

لم يكن هذا انطباعاً بصرياً فحسب لشاب منغل يسمع حديثاً اثيوبياً ، فلقد رأى بولكونسكي العالم بعين جديدة ، وهذا امر صعب . ان علينا ان نرى العالم كما يراه الطفل .

علينا ان نعرف كيف نرى العالم عبر المقارنات ، وفي هذا يكمن عمل الفنان . وهذا هو العمل الذي نخلق به ما نسميه الصورة ، وما نسميه الموضوع ، وهذا هو الذي يؤدي الى خلق الشخصيات . هكذا تم خلق غريغوري ماليكوف بطل (الدون الهادي) ليخايل شولوكوف كما تم خلق شخصية تشابيف في فيلم الاخوة فاسيليف الذي يحمل الاسم نفسه ، تشابيف ليس انساناً شجاعاً فقط ، ولكنه ينمو امام عيني المشاهد ، انه ينمو عبر ضروب الصراع والسوان المتناقضات ان الكتاب يكشفون في الحركة طباع البطل .

اكتب ببسر وعسر وجدل في آن معا ، وبعد ان بلغت الواحدة والثمانين ، فانا لا اعد بالسنوات ما تبقى لي من الحياة ولكن اعدتها وانا اتساءل هل سيكون لدي الوقت او لا ، لاكتب الكتابين او الثلاثة التي ما تزال مشاريع في رأسي ، ذلك ان في هذا مبرر وجودي . كيف ابدأ بالكتابة ؟ هناك الموضوع قبل كل شيء ، ولكن الموضوع الذي يبرز عادة الاول في الذهن ليس هو بعد ما يفرض انه يؤلف جوهر العمل الادبي .

فالآثر الفني يولد من تقاطع موضوعين ، من تقاطع مخططين بالنسبة للكاتب ، والموضوع الثاني يتيح له النظر الى الموضوع الاول من زاوية جديدة .

في هذه السطور اكثرث الكلام عن الكلاسيكيين ، وانا انما افعله لاني اعرفهم ولان من الايسر لي الرجوع اليهم .

كان دوستويفسكي قد اتخذ « السكاري » كموضوع رئيسي ، وهذا يعني انه كان يريد ان يكتب عن موضوع مارمیلادوف ، لكن موضوعاً

اخر خطر له ، الا وهو موضوع الطالب المجرم . (١) . غير ان الكاتب نفسه لم يكن ليندرك بعد اذا كان هذا الطالب قد ارتكب جريمة مدفوعة بالحاجة ، او الجوع ، ام انه كان يريد اختبار قواه . وبكلام اخبر معرفة ما اذا كان انساناً عادياً ام لا ، او انه واحد من الذين يباح لهم كل شيء . ولقد اضاع الكاتب السياق في مسوداته ، ولم يكن يعرف اي موضوع يختار .

لكنه حدث ان الموضوع الحقيقي ظهر تماماً بتقاطع الموضوعين . راسكولينكوف فقير جداً ، وتشكل قطعة الخمسين كوبك بالنسبة اليه ثروة ضخمة ، كما كان قد لاحظ الناقد ديمتري بيسارييف ، لكن راسكولينكوف ، فيما كان يرى بؤسه الخاص ، كان يرى بؤس العالم كله وحاجة العالم الى تغيير الحياة ، وهذا ما قاده الى فكرة الانسان الكبير ، الذي يأخذ على عاتقه تنفيذ الجريمة لتغيير الحياة .

فلو كان المرء يعرف ما يريد كتابته ، او لو كان العالم يعلم مسبقاً بنتائج ابعائه فان هذه لن تكون ضرورية . ولاستطاع مباشرة ان يكتب النتيجة . يقول العلماء ان المحرك الرئيسي للعمل هو العقبات ، اي عندما نجد انفسنا في مأزق ، اعني عندما تبرز الحاجة الى كشف جديد ، ونقول الشيء نفسه عن عمل الكاتب . فادراك العالم يتغير كما ولو بالقوة . ولقد لاحظ هادز فيما يتعلق بتورغيف : ان هذا الاخير في « آباء وابناء » اراد ان يقف الى جانب « الابناء » ضد « الابناء » اي ضد بزاروف ، لكن النتيجة كانت ان بازاروف اصبح بطل الرواية . وقال تورغيف ان هذه الشخصية تذكر ببوغاتشف ، ان بازاروف راند المستقبل يصبح مثالا للاكاديمي ايفان بانلوف .

كان تولستوي يعتقد ان أنا كارنين كانت مذبذبة وان زوجها كارنين كان على حق ، والحال ان « أنا » أصبحت الابنة المتبناة لتولستوي ، واصبح كارنين عدوه .

وهذا يعني ان مادة الكتاب تؤدي الى رفض المبادئ الاخلاقية . ان نكتب لا يعني الانتقال الى مسكن جاهز ، ولكن ان تضع مخطط مدينة جديدة ، وهي مهمة جد معقدة ، تزداد تعقداً بمقدار ما نمضي فيها . ولقد ظهرت الات توجيه (سيريانيه) تعمل تبعة مؤلفاتنا الكبرى واعمالنا الحسابية .

لكن تشخيص مرض ما يتم بشكل افضل عن طريق الرجل الذي يرى المريض . واكتشاف تعارض جديد ينبثق في تطور عمل من عمل جديد لا يمكن ان يتم الا عن طريق الانسان - فايدي الانسان العاملة عند تحقيقها لعمل معين تصبح ذكية . وكما قال غوركي : ان الايدي تثقف الراس .

يجب الكتابة ببسر ، دفعة واحدة ، وبسرعة مع معرفة بالقضية ، يجب ملء صفحات كثيرة من المسودات ، وبمعناها وضع هيكل مسهب على الورق يجعلك تدرك ، عن طريق الحالة الخاصة ، القواعد الاساسية لمهنة الكاتب النبيلة .

عندما كان بوشكين يقول : « انا اعرف العمل والالهام » . فانه كان يصر هنا عن تعطشه للالهام . لكن بوشكين كان يتحدث ايضاً عن صقيع الالهام الكبير الذي يملكك ترتعد . وكان غوغول من جهته يتحدث عن عاصفة الثلج الرهيبة للالهام ، التي هي اشبه بكارثة ، انها فقرة من المألوف الى المألوف للرجوع ثانية الى المألوف وتغطي هذا المألوف . وهذا ما يجعل الاثر خالداً .

الموضوع الذي يوحى به عنوان المقال ضخيم ومتشعب . ولا استطيع استنفاده ، بالرغم من كوني منظرًا فانا لا اعرف كيف اكتب ؟ اكتب بسرعة ، بدون سابق تصور ، اكتب بحرارة ومنقحا النص ، ومندهشاً غالباً مما كتبت ، وهذا ما يفسر تواتر الجمل المشطوبة . كثيراً ما الام وانتقد ، ولكن الناس يتصالحون احياناً معي فيما بعد وليس على الفور . فالرجل الذي يكتب ، يجب ان يكون اكثر شجاعة ممن يخوض المصارعة .

وفي الحلبة وبمواجهة خصم قوي ، يستوجب الفن جرأة دائبة .

(١) في رواية الجريمة والعقاب .

الحب بين تراثين

التروبادورز الفرنسيون والعشاق العذريون

٣

المرأة

دراسة مقارنة

يبدو ان الله خلقها من ياقوت ومن بلور
وليس من طين (٢) .

ويستطرد الشاعر في ذكر تفاصيل ذلك الجمال فيقول :

قلبي رفيقك الدائم الملائم ، جادني رسولا منك ،
فصور لي شخصك الطريف النبيل ، وشعره
الكستنائي الجميل ، وجهتك الناصعة كالزئبق ،
وعينيك الضاحكتين المرحتين ، وبشرتك البيضاء
التي فاقت الورود كلها بيضاء وحمرة (٤) .

ويقارن ارنوت دانيال حبيبته بكل جميلات الارض فيجدها تفوقهن
جميعا ، بل لا يكاد يجد وجها للمقارنة بسبب تفوق الحبيبة ،
فهو يقول :

اما بخصوص الجمال ، فالآخريات يتضاءلن حتى ان
اجملهن لتقع دون حبيبتي ان قيست معها
بمقياس الحسن (٥) .

ويقول الشاعر الانكليزي ان جمال كرسيدا فاق كل جمال ، فبدت
كمخلوق سماوي له صفتا الكمال والخلود ، ذلك الكلام يأتي على لسان
ترويلس واصفا حبيبته :

Nas non so fair for passynge every wight
So aungelik was hir natif beaute ,
That like a thing inmortal seded she ,
As doth an hevenyssh perfit creature ,
That down were sent in scornynge of nature .
(105 - 100 . 1)

ويستطرد جوسر فيصف جمال المرأة المحبوبة بالتفصيل: ذراعيها،
ظهرها ، جانبها ، صدرها وعنقها ، نمويتها وبياضها وامتلاء جسمها
فيقول :

Hire arms smale , hire strenghte bak and soft ,
Hire sydes loge , fleshly , smoth , and white

Ibid. , 14. (٢)

Ibid. , 51. (٤)

Quoted by Chaytor, The Troubadours of Dante, (٥)
161.

يعتبر الحب (١) الذي عبر عنه التروبادورز في اشعارهم ثورة
حررت المرأة وجملت منها هدفا ساميا ومثلا عاليا يسمى اليه الرجل
باذلا ومضحيا ومتحليا بكل ما يتحلى به الرجال من خصال . فالمرأة
بعد تلك الثورة لم تعد - كما كانت - اداة لاشباع غريزة الرجل،
او مجرد مربية لاطفاله ، ولم تعد خادما مطيعة او اختا قاتنة كما
كانت في عصور المسيحية الاولى ، ولا شيطانا رجيمًا كما هي في نظر
الكهان . لم تعد المرأة هذا ولا ذاك ، بل تسامت فوق حدود الانسانية
فوصلت الى السماء واصبحت مصبودة . (١) تلك المعبودة هي المثل
والنموذج للأنثى . فجعلها الجسدي ما فوقه جمال ، وحديثها ما
بعده حلاوة ، وخلقها لا عيب فيه ولا نقص ، كل تلك الزايا والصفات
اغدقها الرجل على المرأة وعرفت من خلال اشعاره واقواله . فقد
كشف لنا الادب عن امرأة كاملة الخلق والخلق ، لولا انها متمنعة
متحفظة مما يزيد بها جلالا في عالم الحب ، وبجعل حبيبها معلقا بين
خوف ورجاء وقرب وثناء ، فهو ابدا « يرجو ويتقي » . تلك هي صورة
المحبوبة في ادب الغرب ، وهي الصورة نفسها التي عرفناها في ادبنا
العربي كما سيظهر من المقارنات التي سنوردها .

ان الحبيبة دوما اجمل النساء ، بل هي اجمل خلق الله جميعا.
فالتروبادور ارنوت دي مارويل يرينا ان حبيبته تفوق الآخريات جمالا
وذلك بمقارنتها بالشمس ، فيقول :

جمالها فاق كل جمال ، كما فاق ضياء الشمس
كل ضياء . (٢)

ويخيل اليه لجمالها انها لم تخلق من الطين كالاخرين فيقول :

(١) راجع القسم الاول من هذه الدراسة في عدد الادب الماضي،
E. E. Lucka, the Development of the Sex Relati- (١)
on, 60. See also, Lewis, op. cit. , 2-3 , Rougemont, op.
cit. , 78, Singer, op. cit. , 32-52 , and Valency, op. cit.
55-68.

Quoted by Chaytor , The Troubadours in England, (٢)
d, 110.

ونحن اذ نعود الى تراننا ونقرأ ما لدينا من تصوير الشاعر لمشوقته نجدها دوما مثلا ونموذجا للجمال الانثوي ونبل الخلق وحلاوة الحديث ، ونحس ان وصف الحبيبة في الادبين الاوروبي والعربي متشابه الاسلوب ومتماثل المعنى . فجميل لا يكتفي بنعت بثينة بالبدر ، بل يخبرنا ان الله قد فضلها واجتباها وخصها بحسن فريد بين الناس كما افرد وخص ليلة القدر بالفضل بين الليالي ، فيقول : هي البدر حسنا والنساء كواكب وشتان ما بين الكواكب والبدر لقد فضلت حسنا على الناس مثلاً على الف شهر فضلت ليلة القدر (٦) ويعطي جميل تفاصيل الحبيبة ، فيذكر لون بشرتها وعينها وشعرها ويخبرنا عن حياتها واتزانها فيقول :

بيضاء خالصة البياض كأنها قمر توسط جناح ليل اسود وترى مدامعها ترقرق مقللة سوداء ترغب عن سواد الأشمذ خسود اذا كثر الكلام تصودت بحمي الحياء وان تكلم تقصد (٧) ويصف في مكان اخر عينيها وصدرها ونحرها فيقول : سبتي بعيني جؤد وسط ربرب وصدر كفاتور اللجين وجيد (٨) وكثير يدخل عزة والشمس في مباراة جمال ويجعل للمباراة حكماً يقضي بنوز الحبيبة :

لو ان عزة خاصمت شمس الضحى في الحسن - عند موفق - لقى لها (٩)
اما في بغداد فيخطب ابن الاحنف حبيبته قائلاً :

ان النساء حسدن وجهك حسنه حسن الوجوه لحسن وجهك حاسد جال الوشاح على قفص زانه رمان صدر ليس يطف ناهد (١٠)
ثم يعود في مكان اخر ليخبرنا شيئاً عن جمال حبيبته السماوي الذي جعلها تملو على منزلة البشر :

كانما كان في الفردوس مسكنها فجات الناس للابيات والعبر لم يخلق الله في الدنيا لها شهباً اتى لاحسبها ليستمن البشر (١١) ويكتفي ابن زيدون بوصف حبيبته ، فالوصف يكشفها للناس اذ لا ثاني لها بينهم جمالاً :

ريب حسن كان الله انشاء مسكا وقدر انشاء الورى طينا او صافه ورقا محضا وتوجه من ناصع التبر ابداعا وتحسنا كانما ابنت في صحن وجنته زهر الكواكب تعويدا وتزيينا اذ انفردت فما شورت في صفة فحسنا الوصف ايضا حاوتيينا (١٢)

ان اوصاف الجمال الجسدي للمرأة والتي قدمنا نماذج لها من الادبين الاوروبي والعربي ، لا تدع مجالاً للشك في ان المشوقة في كلتا الحالتين ليست فكرة مجردة مطلقة ، وليست هي الها خفي عن الناس سره ، بل هي امرأة حقيقية عاشت كما عاش سواها من النساء . وان كان الشعراء قد اكثروا وبالفوا في وصف جمالها الجسدي ، فانهم في الوقت نفسه لم ينسوا او يهملوا جمالها الخلفي . فبرنارد يصف لنا حبيبته بطوبى الخلق والظرف والمرح بالاضافة الى جمالها الجسدي ، فيقول :

له خلق عذب وشخصية تفيض بالظرف والمرح ، ما رايت مثيلا لها ، ذات قدر وجمال ، فضيلة وحكمة ، فوق ما استطيع وصفه لك . (١٣)

ويعود الشاعر نفسه في مكان اخر فيخبرنا انه - وان حاول فليس بمستطيع ان يجد فيها اي نقص او عيب !

لا استطيع ذكرها بسوء ، اذ ليس فيها ما يعيب ، ولو كنت وجدت فيها عيبا واحدا لذكرته ، ولكني لم اجد ، فماذا اقول ! (١٤)

كذلك يصور جوسر - كرسيدا كشخصية ممتازة جديرة بالشاء حتى من قبل الملوك ، اي انه يجعل الاميرات والامراء يمتدحونها ، وينعتونها بالذكاء وضبط النفس وحسن التصرف ونبل الاخلاق : Hire governaunce , hire wit and hire Manere comended , it joie was to here . (15 - 210 , 111)

اما في تراننا العربي فنقرأ ان المجنون سئل يوما عما اعجبه في ليلى ، فقال :

كل شيء رايت وسمعت منها اعجبي - والله ما رايت شيئا منها قط الا كان في عيني حسنا وبقلبي علقا ، ولقد جهدت ان يقبح منها عندي شيء او يسمع او يصاب لاسلو عنها ، فلم اجد . وقال يصفها :

بيضاء بالكرها النعيم فصاغها بلياقة فادقها واجلها (١٥)
ويجمع جميل في وصفه بثينة جمال الجسد وحلاوة الحديث والرزانة والوقار فيقول :

فراء ميسام كان حديثها در تحسدر نظمه منثور . محطولة التئين ، مضرة الحشا ربا الروادف ، خلقها كور لا حسنها حسن ، ولا كدلالها - دل ، ولا كوقارها توقيير (١٦)
ويصف كثير عزة بالنعومة وحسن الحديث والحياء فيقول :

من الخفرات البيضى ود جلسها اذا ما انقضت احدوة لو تعيدها منعمة لم تلق بؤس مبشاة هي الخلد في الدنيا لم يستفيدها (١٧)
اما ابن زيدون فينتح حبيبته بطوبى الخلق وجمال الخلق وحسن الحديث فيقول :

له خلق عذب وخلق محسن وظرف كعرف الطيب او نشوة الخمر يعلل نفسي في حديث تلذه كمثل المنى والوصل في عقب الهجر (١٨)
هذه المشوقة التي تتسم بالجمال والرفقة والجلال ، هي نفسها المشوقة الممثلة في تعذيب الحبيب بتمنئها وتحفظها وبرودها الذي يصل الى عدم المبالاة . تلك ظاهرة نستشفها من اقوال الشعراء العشاق سواء اكانت تلك الاشعار اوروبية او عربية . فبرنارد يصف حبيبته بالجمال ، لكنه يتهمها بالبخل والبرود والتمنع فيقول :

ايها المخلوق الحلو الساحر البخل ، اللطيف الفضي المتعالي ، المليح الجميل فوق ما ينبغي ، يا حبيبتى التي لا احب سواها ، اسالك باسم الرحمة فقط ان تشفقي علي . (١٩)

Bernard, op cit. , 119. (١٣)

Ibid. , 73. (١٤)

(١٥) الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ١ ، ٤٧٦ .

(١٦) ديوان جميل بثينة ، ٥٠ .

(١٧) ديوان كثير عزة ، ٢٠٠ .

(١٨) ديوان ابن زيدون ، ٧٨ .

Bernard, op. cit. , 50. (١٩)

(٦) ديوان جميل بثينة ، ٤٤ .

(٧) المصدر نفسه ، ٢٢ .

(٨) المصدر نفسه ، ٢٢ .

(٩) ديوان كثير عزة ، تحقيق احسان عباس ، ٨٠ .

(١٠) ديوان العباس بن الاحنف ، دار صادر ، ١٠٢ .

(١١) المصدر نفسه ، ١٦٦ .

(١٢) ديوان ابن زيدون ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ٩٢ - ٩٤ .

ويعود في مكان آخر فيؤكد هذه الحقيقة قائلا :

كثيرا ما احدث نفسي فاقول : لقد كانت

فاسية وبخيلة معي حقا . (٢٠)

ويخيل الى التروبادور احيانا ان حبيبته موشكة على قتله بتمنئها وبخلها ، فيؤكد ان ما يسرها يسره ، فهو لا يتشكى ولو قتلته :

انا تحت رحمتها ، ولو سرها قتلي فسوف

تجدي راضيا لا تشكى . (٢١)

ويحدث ان يثور المحب المانع بالاذى ، فيعمد الى لوم الحبيبة وتهديدها بالحساب العسير ، فيقول ارنوت دي مارديل في هذا المعنى :

ستحاكمين حسب قانون الحب ، وستحاسبين

وتلامي ، أنت اني حملني ظلما واورتني سقما . (٢٢)

ويفسر جوسر تمنع الحبيبة وعذاب المحب تفسيراً في صالح الحب ، اذ يقول ان من تمنع بخلاؤه الحب فقط ، ولم يلق مرارته ، فقد جهل المحبة . ويصفها جوسر كما يلي :

and thynketh how that ye

Han felt that love dorste you displese ,

Or ye had wonne him with to grete an ese

(1 , 25 - 28)

هذه المعاني جميعها واردة في شعرنا العربي ، اذ لا تكاد قصيدة غزل تخلو من شكوى الشاعر وطلبه الرحمة والشفقة من الحبيبة المتمتعة بالفاسية البخيلة ، فبشيئة - كما يصفها لنا جميل - موصوفة ومولعة بالبخل :

الا انها ليست تجود للذي الهوى بل البخل منها شيمه والخلاق (٢٣)
ويؤكد جميل ان غريمه المورس - بشيئة - مولع بالبخل والمطل ،

فلا يقضي ديناً ولا يرحم الفقير المتطلع الى نواله حيث يقول جميل :

اني اليك بما وعدت لناظر نظر الفقير الى الفسني المورس
تنضي الديون وليس ينجز موعدا هذا الغريم لنا وليس بمعسر (٢٤)

ويصود جميل فيخبرنا ان بخل بشيئة ودلالها قد سلبا له فيقول :

ولست على بذل الصفاء هويتها ولكن سبتني بالدلال وبالبخل (٢٥)
وجميل ، ان قتلته بشيئة ، فهو لا يكتفي بما اكتفى به التروبادور

من الرضا وعدم التشكي ، وانما يبكي حبا وشوقا الى قائله ، فهو يقول :
خليلي فيما عشتما هل رايتما قليلا بكى من حب قاتله قبله ؟ (٢٦)

ويخبرنا كثير عن تمنع الحبيبة وبخلها على الرغم من زيارته القليلة لها فيقول :

اراكم اذا ما زرتكم - وزيارتي قليل - يرى منكم الى قطوب (٢٧)
اما ابن الاحنف فيحدثنا عن الشقاء الذي يقاسيه نتيجة بخل

الحبيبة وتمنعها فيقول :

لعمري ، لشتي بين حران هائم وبين رخسي - باله متودع
وهبت لها نفسي فضنت بوصلا فيا لك من معل ومن ممنوع (٢٨)

تلك الحبيبة الموصوفة بالجمال والظرف وحلاوة الحديث ، مع ما فيها من تمنع وتعز وذل ، لا بد ان تكون لها المكانة العليا في دنيا الحب ، اذ انها تتحكم برعاياها مفدقة فقلدها ورضاها على من يستحقون ومانتهم حين لا يستحقون .

وفوق هذا فان لها من المزايا ما يجعلها جديرة بتلك المنزلة العليا ، اذ ان لها القدرة على ان تسقم الحبيب وتشفيه ، او تميته وتحييه ، بالاضافة الى كونها قادرة على ان تسعده وتشقيه . تلك هي القدرات - او الكرامات - التي تتمتع بها المرأة والتي يعترف لها بها كل المحبين . اما كون المرأة المحبوبة تحتل المرتبة العليا في عالم الحب ، فهذا سبغ ومعترف به . فهي بموجب قوانين الحب صاحبة الكلمة الاولى في قبول الحب الذي يقدمه لها الرجل او رفضه . ذلك المبدأ وارد فيما كتبه الاوربيون والعرب وفيما نظمه الشعراء العشاق في كلا العائين . ففي اوربا نقرأ لاندريس ما يلي :

ان الاخيار في امر الحب متروكة للمرأة ، فهي حين تحب

من قبل اي رجل ، يكون باستطاعتها ان ارادت

ان تبادل الحب ، والا فيامكانها ان ترفضه . (٢٩)

ويذكر اندريس في احدى قواعده ما يلي :

اما ما ياخذ الرجل من المرأة ضد ارادتها فلا

نكته له . (٣٠)

ويؤكد اندريس وجوب اطاعة الرجل لاوامر السيدات ، والمعمل

جاهدا في سبيل مرضاتهن ، فيقول ناصحا اياهم :

كونوا مطيعين لاوامر السيدات ، واجاهدوا كخير

جنود في خدمة الحب . (٣١)

اما التروبادور فقد اكدوا الشيء نفسه في اشعارهم ، اذ يخبرنا

بالازول انه يعاهد الحبيبة على الحب والوفاء ، وينتظر مخلصا ما سوف تقرره من قبولها او رفضها حبه فيقول :

اشتاق ان ابقي بقربك دون شرط ، ولك ان تقرري

ان كنت ستولينني المعروف ام لا ، اختاري ما ترغبين

في امري ، ولن اعمل شيئا صغيرا او كبيرا الا

بمشيئتكم . (٣٢)

ويؤكد هذا الشاعر في مكان اخر طاعته لاوامر الحبيبة فيقول :

برغبة صادقة ، وغلب مخلص امين ، اعاهد نفسي

على تنفيذ اوامرك ، الا اذا طلبت مني ترك

هواك ، فهذا امر لا طاقة لي على تنفيذه . (٣٣)

وبلغ الامر بالمحب الى مخاطبة المحبوبة باللغة التي يخاطب بها

التابع متبوعه والعبد سيده ، معلنا الطاعة والولاء الابديين ، فيقول بالازول :

حيثما كنت ، واينما سرت ، فاني اتمنى لو انها

اعتبرتني تابعها ، حتى ولو لم اتوقع منها بهجة ،

فاني اؤدي لها الولاء واسلم نفسي اليها . (٣٤)

ويخاطب برنارد حبيبته بنفس الاسلوب ، معلنا نفسه خادما

وتابعا امينا لها فيقول :

يا سيدتي الطيبة ، لا اطلب منك الا ان تقبليني خادما .

وسوف اسهر على خدمتك كاحسن سيد لي . (٣٥)

اما جوسر فيضع على لسان الحبيبة كلمات تعلن بها لمحبيها - وهو

ابن ملك - ان كونه اميرا لا يغير شيئا من قانون الحب الذي يخولها

Andreas, op. cit. , 51.

(٢٩)

Ibid. , 184.

(٣٠)

Ibid. , 81.

(٣١)

T. Newcombe, « The Troubadour Berenger De

Palazol , » palazol , Nottingham Medieval Studies , XV

(1971) , 77.

Ibid. , 77 .

(٣٢)

Ibid. , 65 .

(٣٣)

Bernard, op. cit. , 134.

(٣٤)

Ibid. , 63.

(٢٠)

Ibid. , 20 .

(٢١)

Quoted by Chaytor, The Troubadours, 76.

(٢٢)

(٢٣) ديوان جميل بشيئة ، ٧٢

(٢٤) المصدر نفسه ، ٤٧

(٢٥) المصدر نفسه ، ٧٨

(٢٦) المصدر نفسه ، ٧٨

(٢٧) ديوان كثير مزة ، ١٦٥

(٢٨) ديوان ابن الاحنف ، ١٦٢

هي الامر والنهي .

ويجيب الحبيب مؤكداً قبوله ، ومعلنا نفسه تابعا مواليا للحبيبة ،
وواضعا بين يديها كل امتيازاته الملكية :

« But natheles , this warne I you » , quod she ,

« A kynges son although ye be , ywys ,

Ye shal namore hansovereigente

Of me in love , than in that cas is »

(173 - 170 , 111)

ويخبرنا جوسر ان ترويلس قد تغلى عن امتيازاته كأمير السـ

كريسدا واصبح تابعا بكل سرور :

« . . . and with ful humble chere

Bicome hir man , as , to my lady dere »

(31 - 430 , 1)

ونحن اذ نعود الى تراثنا العربي ، نجد ان مثل تلك الاسس
والمبادئ التي نتحكم في دنيا الحب الاوربي ، كانت قد صورت كواقع
عاشه المحبون العرب وذكروه في اشعارهم متناوليه الناس في اخبارهم .
ففي سيرة بطلات قصص الحب المعروفة لدينا ما يؤكد ان حرية
اختيار الحبيب كانت حقا من حقوق المرأة ، كما كانت لها حرية تقدير
ما تعطي ذلك الحبيب وما تمنحه . فالمرأة العربية اذ تتزوج ممن لا تحب
تمشيا مع العرف القبلي الذي يستهجن تزويج من جرى بينهما عشق ،
فان ذلك العرف ما كان يستطيع ان يمنع استمرار المرأة بعد الزواج
من ان تكون عاشقة ومثوقة . وهي ان كانت بموجب قانون القبيلة او
قانون الدين خاضعة ومطيعه لزوجها ، فانها بموجب قانون الحب
أمره وسيده لحبيبها . يخبرنا صاحب الاغاني ان عروة بن حزام ، وهو
من عذرة ، كان احد العشاق الذين قتلهم المشق ، اما صاحبه فهي
عفراء بنت مالك الطيرة وقد زوجها ابوها رجلا اخر ، الا ان علاقة
عروة استمرت بها ، وكان يلم بها سرا . وحين بلغ الحبيبة موت
عروة ، استأذنت زوجها في الخروج لتتدب الرجل الذي احبها واجته
قائلة لزوجها :

يا هناء ! قد كان من امر هذا الرجل ما قد علمت ، وما كان والله
الا على الحسن الجميل ، وقد بلغني انه مات في ارض غربة ، فان رايت
ان تاذن لي فاخرج في نسوة من قومي فننديه ونبكي عليه .

فاذن لها ، فخرجت ، فما زالت تندبه ثلاثا حتى توفيت في اليوم
الرابع . قيل وقد بلغ معاوية بن أبي سفيان خبرهما فقال : لو
علمت بحال هذين الحزين الكريمين لجمعت بينهما . (٣٦)

هذه القصة وسواها من قصص واخبار واشعار تروى عن خلوات
واحاديث ومطارات هوى بين بشيخة وجميل (٢٧) ، عزة وكثير (٢٨) ،
لبنى وفيس (٣٩) وغيرهم من مشاهير العشاق (٤٠) ، لتدل دلالة
واضحة على ان هؤلاء النسوة انما كن يقدمن الحب والوفاء حتى
الموت لمن اخترنهم احبابا . اما قول معاوية حين سماعه خبر عفراء وعروة ،

(٣٦) ابن قتيبة ، المصدر المذكور ، ٢ ، ٥١٩ - ٢٣ ، الاصفهاني ،
المصدر المذكور ، ٢٠ ، ٣٦٦ - ٣٧٨ .

(٢٧) الاصفهاني ، ٧ ، ١٤٠ ابن قتيبة ، ١ ، ٢٥٢ .

(٢٨) الاصفهاني ، ٨ ، ٥٢ - ٨٥ ، ابن قتيبة ، ٤١٠ - ٤٢٣ .

(٣٩) الاصفهاني ، ٨ ، ٢١٨ - ٢٥٩ ، ابن قتيبة ، ٢ ، ٥٢٤ .

(٤٠) الاصفهاني ، ١ ، ٥٩ - ٩٠ ، ابن قتيبة ، ٢ ، ٤٦٧ ،

البغدادي ، المصدر المذكور ، ١ ، ٣٧٤ ، انظر في اخبار ليلى الاخيلية
وتوبه بن الحمي : الاصفهاني ، ١٠ ، ١٢١ - ١٦٤ ، القالي ، ١ ، ٨٧ ،

الانطاكي ، ٢ ، ١١٥ .

فدليل على ان الخليفة لم يستهجن او يستقبح علاقة الحب تلك ،
بل على العكس ، أبدى اسفه لعدم ادراكه الحبيين والجمع بينهما .
هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فان تلك القصص والاخبار والاشعار
تبرز المرأة وكأنها هي واهبة الحب او سالته ، وهي المالكة الأمر
والناحية في دنياه . ويؤكد العشاق رضوخهم وانصياعهم لمن يحبون
سواء انالوا ام لم ينالوا ما يفتون . فالمجنون يخبرنا ان ليلى هي
الحاكم الذي لا يتقضى له حكم ، فيقول :

واني لاهواها مسينا ومحسنا وافضي على نفسي لها بالذي تقضي (٤١)

ويقول حين خيرت ليلى في الذي تفضله زوجا لها :

الا ياليل ان ملكت فينسا خيارك ، فانظري لمن الخيار (٤٢)

فاختارت وردا وتزوجته ، ولكنها ابقت على قيس حبيبا . ويقول
قيس في مكان اخر ان ليلى حرة فيما تعطيه او تمنحه ، وما عليه الا
احترام ارادتها :

واخذ ما اعطيت عفوا وانسي لاؤور عما تكرهين هبوب (٤٣)
واشعار جميل تؤكد الرأي نفسه ، فهو يحكم بشيخة في امره
ويرضى بما ترصاه له فيقول :

ابئين أنك قد ملكت فاسجحي وخذي بحظك من كريم واصل (٤٤)

اما ما يذكره جميل في داليته الشهيرة عما جرى من حوار بين
الحبيين ، فيكشف لنا ان مقاليد الامور بين يديها وان احكامها
نافذة ، اذ يقول جميل في هذا :

اذا قلت ما بي يا بشيخة قاتلي من الحب قالت : ثابت ويزيد

وان قلت : ردي بغير عقلي اعشبه تولت وقالت : ذاك منك بعيد

فلا انا مردود بما جئت طالبا ولا جيبها فيما يبيد يبيد (٤٥)

ونرى كذلك ان ابن الاحنف لا يكتفي بمبوديته للمرأة بل يسأل

الناس جميعهم ان يعلنوا هذه العبودية فيقول :

ولقد قلت والهموم ركود ودعوي على الرداء تجسود

يا بنسي آدم تعالوا ننادي انما نحن للنساء عبيد (٤٦)

وهو يعبر عن اطاعته للمحبوبة الى احد امتناعه عن شرب الماء

ان هي امرته بذلك ، فيقول :

صب بعصيانتي ولو قال لي لا تشرب البارد لسم اشرب (٤٧)

وابن المعتز يعلن اسره وخضوعه لاوامر الحب وطلبه الرحمة

والاستجارة ، وهو الامير العباسي الجليل ، ممن يحب ، فيقول :

اسر الحب اميرا لم يكن قبل اسيرا

فارجعوا ذل عزيز صارمينا مستجيرا (٤٨)

ويصف ابن زيدون - وهو ذو الوزارتين - عز الحب وذلله ،

وطاعته اياها ، فيقول :

نه احتمل ، واستظل اصبر ، وعزاهن

ولل اقبل ، وقل اسمع ، ومر اطع (٤٩)

تلك هي المرأة التي رفعها الجمال فارفعت ، وحكمها الحب

فتحكمت ، وهي الصورة التي عرفناها خلال الاشعار والاخبار الواردة

في كلا التراثين الادبيين العربي والاوربي . ولم يقتصر ذاك التراث او

هذا على منح المرأة تلك الصفات والامتيازات بل تعديها الى ما هو

(٤١) ديوان مجنون ليلى ، تحقيق فراج ، ٥٧

(٤٢) الاصفهاني ، ١ ، ٦٦

(٤٣) ديوان مجنون ليلى ، ٥٧ .

(٤٤) ديوان جميل بشيخة ، ٨٦ .

(٤٥) المصدر نفسه ، ٣٠ .

(٤٦) ديوان ابن الاحنف ، ٩٩ .

(٤٧) ديوان ابن الاحنف ، ٣٨ .

(٤٨) ديوان المعاني للمسكري ، ١٤١ .

(٤٩) ديوان ابن زيدون ، ١٣٧ .

أكثر من ذلك . إذ غالباً ما نحس بأن تلك المرأة من المزايا والقدرات والكرامات ما يعطيها عن مرتبة البشر وينديها من الألوهية . فهي إذ تبدو فجأة لعيني حبيبها ، يهره جمالها وجلالها فيبهت وينسى ما يريد أن يقوله لها . فالعاشق في كتاب أندريس يناجي حبيبته قائلاً :

حين رايتك اضطربت روحي وتبلبل فكري ، فنسيت
حتى الكلمات التي كنت أعدتها لأبثك بها وجدي . (٥٠)

ويخبرنا جوسر أن ترويلس كان قد أعد ما يقوله لكرسيدا وهي كلمات الشوق وعبارات الشكوى ، ولكن ما أن رآها حتى نسي ما كان أعده ، ولم يستطع أن يردد غير كلمة واحدة هي : الرحمة ، الرحمة يا حبيبتي :

« Mercy , Mercy , swete herte » (111 , 50 - 75)

والحبيبة قادرة على أن تميت وتحيي عاشقها ، فالشاعر الإنكليزي المذكور يخاطب كرسيدا على لسان الصديق الناصح قائلاً لها : افعلي ما تشائين من أجل حياته أو من أجل موته :

« ... what should I moore seye ?

Do what you lest to make hym lyve or derye »

(11 , 321 , 22)

ويخاطب الصديق صديقه العاشق مؤكداً له أن موته في الحب يعني الشهادة له والخلود في السماء :

« And if thou deye a martyre go to hevене »

(1V , 624)

وتعرف الحبيبة هذه الحقيقة فتناجي نفسها قائلة : أن حياته وموته الآن هما رهن اشارتي :

« And yet hie lif al lith niw in my cure »

(11 , 742)

أما برنارد فإنه يتجه إلى الحبيبة حاني الرأس ، راكعاً ومسلماً إليها نفسه :

بيدين مشبكين ورأس محني ، أتوجه إليك

راكعاً أو واقفاً ، مسلماً نفسي إلى حكمك الشريف . (٥١)

وحبيبة برنارد تستطيع أن تحييه بعد أن يموت مقتولاً بينها ، فهو يقول :

كان باستطاعتها أن تحييني بعد ما قتلني ، وحينذاك

تكون قد قضت بما تشاء . (٥٢)

وتلك حبيبة أخرى هي الطبيب والدواء والبلسم الشافي لمن أصابه سهم الموت :

سيدتي ، أنت الطبيب والدواء والبلسم الشافي إن

صرعه الردي . (٥٣)

فلا عجب - بعد هذا كله - أن أصبحت الحبيبة شغل حبيبها الشاغل ، فلا يفكر إلا بها ، ولا يرى أو يسمع سواها . فالتروبادور يؤكدون أن همومهم ومشاكلهم كلها قد تركزت حول مشغولاتهم ، وأنهم منصرفون اليهن ناسون ما عداهن . يقول بيير رامون :

منذ أن جرحت بنظراتها الحلوة ، لم أعد أفكر بشيء

سواها ، لم تعد تخطر لي خاطرة أخرى ، ولم يعد

يستهويني عمل آخر . (٥٤)

ويعترف أنوت دانيال قائلاً :

أما تجاه رؤية الآخرين فانا أعمى ، وأما تجاهها
يقولون فانا أصم ، هي الإنسان الوحيد الذي أصدق
فيه وراه واسمعه . (٥٥)

ويكتب جوسر بنفس التراث فيقول أن ترويلس ، الأمير الطروادي ، حين أحب كرسيدا ، نسي ما عداها ، بما في ذلك الخطر المحدق بطراودة من قبل اليونان ، لقد استقرت في عقل العاشق خاطرة واحدة ، هي أن كانت كرسيدا تحبه أم لا . يقول جوسر :

Ali other dredes weren from him fledde ,

Both of the assege and his sovacioun .

N'yn him desir noon other foumes bredde ,

But argumenies to his conclusioun

That she on him wolde han compassioun .

(1 , 465 - 70)

هذه الصور التي وردت في الأدب الأوروبي كلها واردة في تراثنا العربي قبل ذلك بقرون . فمجنون ليلى يخبرنا أن ليلى هي شغله الشاغل ، فلا يرى ولا يسمع سواها ، فهو يقول :

وشغلت عن فهم الحديث سوى ما كان منك وجبكم شغلي
وأديم لحظ محدثي كيما يرى أن قد فهمت وعندكم عقلي (٥٦)

ويضع المجنون ليلاء بمكانة بعد الله ، وذلك في قدرتها على إسماعه أو إشقائه حسبما تشاء ، فيقول :

وانت التي أن شئت نفصت عيشتي ولوشئت بعد الله إسمعت حالي (٥٧)

وكما يصلي الشاعر الأوروبي راكعاً في معراب الحبيبة ، كذلك يعلي المجنون متخذاً من دار ليلى قبلة لصلاته ، إذ يقول :

تراني إذا صليت يمت نحوها بوجهي ، وأن كان الصلي ورائيا (٥٨)

وعروة بن حزام ينسى ما كان أعده ويبعث حتى ليكاد لا يجد جواباً إن سئل ، كل ذلك بسبب رؤية عفراء فجأة ، فهو يقول :

وما هو إلا أن أراها فجأة فاهيمت حتى ما أكاد أجيب
وأصدف عن رأيي الذي كنت ارتئي وأنسى الذي أعددت حين تقيب (٥٩)

وجميل ، إذ يلتقي مع بشينة ، ينسيه جلال اللقاء أن يبشها الأمل وتباريح أشواقه ، فهو يقول :

واني لينسيني لقائك كدما لقيتك يوماً أن أبشك ما بيا (٦٠)

وهو لا يعير ذاتاً صافية لمن يدعو له للمساهمة في الجهاد ، إذ أن له من بشينة ما يشغله عن الجهاد ، وفوق ذلك فهو مهتم بجهادها يثاب عليه بالشهادة :

يقولون جاهد يا جميل بفزوة واي جهاد فيرهن أريسد
لكل حديث بينهن بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد (٦١)

Ibid. , 294.

(٥٥)

(٥٦) ديوان مجنون ليلى ، ٦٠ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ٦٠ .

(٥٨) المصدر نفسه ، ٢٩٣ .

(٥٩) الاصفهاني ، ٢٠ ، ٢٧٣ .

(٦٠) ديوان جميل بشينة ، ١٢٢ .

(٦١) المصدر نفسه ، ٣٣ .

Andreas, op. cit. , 42.

(٥٠)

Bernard, op. cit. , 96.

(٥١)

Ibid. , 70.

(٥٢)

Chaylour , The Troubadours in England , 121

(٥٣)

kirby, op. cit. , 294.

(٥٤)

ويذكر جميل محبوبته ويشغله ذكرها والحجيج بين سماع وموقف في مكة ، فهو يقول :

وبيسن الصفا والموتين ذكرتم بمختلف ، والناس ساع وموقف (٦٢)
ويبكي حين يصلي ، لا من خشية الله ، ولكن من ذكره الحبيبة ، فيقول في هذا :

اصلي فابكي في الصلاة تذكراها لي الويل مما يكتب الملكا (٦٣)
والحبيبة في ادبنا العربي لها القدرة على اعادة الحياة ويمت الاموات . فليلى الاخيلية تستطيع ان ترد الروح الى حبيبها توبه ، وذلك ان حدث وسلمت عليه وهو تحت طبقات التراب ، اذ يقول :

ولو ان ليلى الاخيلية سلمت عليّ ودوني جنبد وصفالح
لسلمت تسليم البشاشة او زقا اليها صدى من جانب القبر صائح (٦٤)
وحديث عزة يجعل الرهبان المتسكين يغفرون ساجدين الى الارض ، واما مستها فتنب الحياة والخلود للموتى . يقول كثير في هذا :

رهبان مدين والديسن عهدتهم يكون من حذر العذاب فعودا
لو يسمعون كما سمعت كلامها خسروا لعزة ركما وسجودا
والبيت ينشر ان تمس عظامه مسا ، ويخلد ان يراك خلودا (٦٥)
اما ريق بثينة فهو اكسير الحياة الذي ييمت الاموات من قبورهم ، وذلك في قول جميل :

مفلجة الانياب لو ان ريقها يداوي به الموتى لقاموا من القبر (٦٦)
واما فوز فان ريقها له مفعول سحري ، فهو يبيك السقم ابد الدهر ، يقول ابن الاحنف :

تلك التي لو ذقت من ريقها ما ذقت سقما اخر الدهر (٦٧)
ونظرتها تجرحه وتداويه ، فهو يقول :

فيا لك نظرة اودت بقلبي . وخلف سهمها جسمي جريحا
فليت اميرتسي جادت باخرى فكانت بعض ماينكا القروحا (٦٨)
وتلك الحبيبة لها القدرة ايضا على ان تميته وتحية ، فهو يقول :

ما انصف العشوق من عاشق ينام والعاشق يبيكه
يميتسه بالصد كنما ليس بغير وصل منه يحييه (٦٩)
ان الامثلة والشواهد التي اوردها في هذا الفصل لتشير الى ان المحبوبة التي قدمها لنا الادب الاوربي والادب العربي قبله ، هي المرأة والمعبودة في وقت واحد ، اذ هي الانثى الساحرة بجمالها الجسدي ، والاسرة بظرفها وتمنعا ودلالها ، وهي المعبودة الجديرة بالمعبادة والولاء والتفحية ، فهي قادرة على اسعاد الرجل واشقائه ، وبيسن يديها مفاتيح الجنة والنار .

التتمة في العدد القادم

(٦٦) ديوان جميل بثينة ، ٤٤ .

(٦٧) ديوان ابن الاحنف ، ١٤٣ .

(٦٨) المصدر نفسه ، ٩٤ .

(٦٩) المصدر نفسه ، تحقيق عائكة الخرزجي ، ٢٨٤ .

(٦٢) المصدر نفسه ، ٦٤ .

(٦٣) المصدر السابق ، ١٠٩ .

(٦٤) القالي ، المصدر نفسه ، ١ ، ٨٧ .

(٦٥) ديوان كثير عزة ، ٤٤١ .

الثورة والثورة المضادة

تأليف هيرت ماركوز
ترجمة جورج طرابيشي

نحو حساسية ثورية جديدة

في الوقت الذي توجد فيه الرأسمالية اهتمامها الاول الى اخماد حرائق التمرد والثورة داخل حدودها وخارجها على حد سواء ، تبدو انها شرعت باعادة تنظيم نفسها تحسبا وتحاشيا لخطر ما يزال غامضا لكنه كلي الحضور ، خطر حركة تعانق لأول مرة في التاريخ الكرة الارضية بأسرها . وازاء الاعراض الاولى لهذا الخطر المستطير تنكب الرأسمالية على تأسيس الثورة المضادة وتكريسها . هذا لا يعني انها لم تعد تنجب بنفسها حفاري قبرها ، ولكن وجوههم تختلف اليوم عما كان متوقعا ، كمالهم يعد شاغلهم الاوحد تغيير العلاقات الانتاجية والطبقية ، وانما ايضا العلاقات بين الانسان والطبيعة ، طبيعته الذاتية والطبيعة المحيطة به ، وكلتاها على حد سواء عرضة اليوم لتخريب منهج .

في هذا الكتاب الجديد الهام يرسم ماركوز ، عبر تحجر النظريات الثورية المعهودة ، المعالم المريضة لحساسية ثورية جديدة .

منشورات دار الآداب

الحجاء علل

نقوش على باب كيسان

في بيروت ، في عمان ، في يافا ، وفي البيضاء .

— تحطم دن مفتي الدار يا فقهاء
— ولم تنهشم الأحداث ، صارت كلها احزان ابوابا
لاتينا

عصي الجلد خلف لسانه المسلول يشرق سادرا
ويجاور الارياح والاعصورة الهوجاء ،
صفائر صبية الفقراء شدت في الفلاة لشنق اخوتها ،
جدوع التين والزيتون تثمر يومها الصلبان
عفوا يا ثمار التين والزيتون

ان صمتت دمشق وسلت الكلمات من شفتيك
دونك قد تفجر باللظى غيلان

لكل هوى نأى يعقل في « كيسان »
هو الجمرات في دوامة الثلج

ولكن الفتى البركان مقتول
دمشق الليل ذلك طلك المنفي

ضاعت في شقوق والاسى المنسوب رايتنا
اصرخي في هداة السجن المكابر

يخرج الاشبال من اجماتهم فجرا
يجدد حلمة الموتى

وفي صحرائهم يسرون بين الورد والظما
لان المشرفية في ليالي الحزن يا صوتي بدايتنا .

رويدك ما يشاء الله : كان الظالم الجلاد
وكان الملق المفجوع نقلا في ليالي السكر للاسياد
خارجك خمرة في الكأس باسم الواحد القهار ، باسم
محمد تدعو :

مال عصاتكم في النار ،
سروج الخيل تزم في بوادينا ، تناجي صولة الفرسان

اذا ما اصبحت عيسا ، عجائز ، في حشاها بنبت
الخابور

صدئت ايا سيوف ومن يسلك من قبور الضيم حتى
تستحمي في بحار النور ؟

مكناس (المغرب)

الا هل تسمعين : « الفوث »

قومي واخرجي من حصنك الازلي
قلاع البيعة انهارت على اجداث بانيتها
وانت سكت

ما معنى الحياة على هشيم اوقدت في يسه النار ؟
اتلك تميمة الصبر التي علقت على احلام صدرك
تقتل دفقة الثديين والاطفال جوعى شردوا خسفا
وهل بعد التمانم يا ترى تؤويهم الدار ؟
حماة الشمس

قوموا رتبوا اسجاف خيمتنا

اعقدوا ما انحل من اشطان

خيول الريح خلف اسرة النوم المعتق في الدجى عبد
يزلزل صولة الاوتاد

والغبراء باكية تباب الزهر في احشاء عاشقها
عوالي الامر الناهي تؤرب صدر فانتني

اذاك هواه يمنح مومسا — وهبته امس بكارة العذراء —
خاتم حكمة الانسان

حذار ، حذار ان فاضت بحار

سوف ترضي اليوم من رقصوا على صرخات موتانا
وفي كاساتهم دمننا ، وفي الانشودة الاحزان .

— يخونك بين جدران المساجد في الضحى الفقهاء
— ما بين العدالة — في الدجى — والظلم في اعماقهم

ما بين روح القدس والشیطان
يسير على رياح الدهر غادية

تلاطف امين الاتلاع تستسقي ولا تروى
— وانت ، وانت ؟

— اوراق تساقط

— آه ما اقسى الخريف يصول في سوح الشهور
ويفرق الخصب الذي لقح السنين

يضم عمرا في اكتظاظ الجرح كاد سيصبح الماوى ،
نأي في حضرة الاشراق بين زخارف المحراب

— ما في البرد الا الله

— ما في البرد بين غروب شمس هواي والظلمات
الا مديّة في الظهر

يرسم حدها المشحوذ خارطة الاسى العربي

المظاهرة

وجوههم الشمس الذهبية المائلة الى جهة الشرق قليلا ، ولان تقدمهم في الشارع كان يمضي في اتجاه الشمال الغربي فان ظلالهم كانت تسقط الى يسارهم متخذة هي الاخرى ايضا اشكال اشباح متعاقبة ، تبدو افصح قليلا من لون بشراتهم السمراء . كلهم في اوضاع مختلفة: اذرع ترتفع باكف فارغة ، واخرى تقبض اصابعها بتوتر على مناديل رطبة ، ورؤوس مرفوعة ، اما قليلا تحت زحمة الرؤوس الاخرى او اكثر من ذلك ، حتى ان العيون تستطيع ان تحلق في السماء الفارغة التي لا تنلر بشيء . حينذاك اخذ شاب طويل ونحيف ذو وجه عريض وتقاطيع حادة يتحرك بسرعة اشد مع الحشد ، يمرر هياجه في جسده الرشيق كجسد الراقص ، وكذلك الى ذراعيه الطليقتين وفمه المفتوح كالقوذة الصغيرة ، وبعدها ادار ظهره فاصبح ينظر الى الحشد المندفع من الوجوه المعروفة المتراصة ، وهو يتقدم نحوه دون ان ينطق كلمة ما . وجوه مسطحة . وجوه ممثلة . وجوه مستدقة كنباتات غريبة تنمو اكثر فاكث . وجوه مربعة . وجوه لوحها الشمس الصباحية ، واخرى تتألق في عيونها الشديدة السواد مخاوف تنتشر كالآل . وعندما ينظر الشاب ، في تقدمه الى الخلف ، نحو اعلى الحشد يدرك ربما للمرة الاولى ان تلك الشرفات التي تشغلها نساء وعائلات خرجت من الشقق ، واخذت مكانها على المقاعد الوثيرة في الشرفات لتراقب المشهد بأكمله ، تتحول الى كتلة من العيون الجميلة تنبض بنقرات مدهوشة بفعل المتعة التي تثيرها تلك التوافقات من الاصوات العديدة ذات الاجراس المتنوعة .

كانت هنالك امرأة تجلس في الشرفة الاولى على اليسار مستندة بيديها على السور الحديدي ذي الازهار المعدنية السوداء اللتحمية ببعضها في اشكال متكررة . كان رأس الفتاة متهدلا قليلا حيث يواجه هواء الشارع كطائر ابيض يقف فوق كتلة من الزبد والماء والاعشاب الميتة صفراء ورخوة تماما .

قالت المرأة :

— هل احضرت قالب الكيك ؟

اجابت الفتاة الواقفة امام الباب :

— ساحضره بعد ان تنتهي المظاهرة .

صرخت المرأة :

— ماذا نقول لضيوفنا اليوم ؟

قالت الفتاة :

حين ظهر القوس الذهبي للشمس في حافة البناية ، سحبتهم الشوارع المفتوحة اليها من مكان تجمعهم تحت سقف طويل من الاسمنت يستند الى اعمدة ضخمة تفوص في الارض بروسوخ تام ، وتبتمد عن بعضها بمسافات متساوية بدقة . كانت تلك الاعمدة متشابهة اللون : الطلاء الازرق في النصف الاسفل ، والطلاء الرصاصي في النصف الاخر ، وكان اللون الرصاصي معتما في منطقة اتصال العمود بالسقف لان الظل اعرق بكثير من عتمة اللون . كانوا قد اجتمعوا منذ الفجر . الان هم يتجهون الى مكان ما . اجساد معتقلة داخل سراويل وقمصان ملونة ذات الوان تتداخل بهيئة نسيج غير مالوف ، وافواه تضخ بحماس اصواتا رجالية عالية تتضخ في البعد واضحة ومسموعة كما لو انها تمر عبر مكبرات صوت حديثة الاستعمال . بدت رؤوسهم متشنجة بعض الشيء . كانت هناك اربع او خمس لافتات تتأرجح في مستوى اكثر بقليل من مستوى الرؤوس . ترتبط كل واحدة منها بساريتين قويتين من الخشب الصلب . ووسط الجموع يستطيع الناظر للحشد ان يميز من الوهلة الاولى اسفل الرؤوس وجهي صبيين متالقين يمسك كل منهما طرف السارية من الاسفل باصابع مضمومة بشدة ، وفرح فامض يطفو على وجهيهما ثم يتبدد على الادرع والثياب والاقدام . وتبدو كل ساريتين متوازيتين اشبه برمحين مستدقين يطعمان الهواء الساكن من وقت لآخر . كان الحشد حتى لحظة دخوله في شارع ثان يتقلب على الجانبين بشكل طفيف .

قال رجل من خارج الحشد :

— لم ار في هذه المدينة من قبل مظاهرة بهذه الضخامة .

قال شاب يقف لصق الرجل :

— هذا صحيح . ان الجميع قد شاركوا بحماس .

الان ارتفعت في الداخل اصوات تهتف بضعف في وقت واحد . كانت في مجموعها اصواتا مرتبكة ، ووضح اخرون هناك في منتهى الحشد اكثر هياجا . شريط ملف من الرؤوس والايدي البالفة الضخامة ، ليس في قبضاتها سوى تلك المناديل النظيفة التي تنفتح باشكال هندسية متخذة اما شكل اسلحة من نوع غريب او شكل وجوه مجمدة ميتة في ارتفاع قاماتهم غير القابلة للثبات . وهناك مجموعة اخرى من الافواه النشطة تدلق اصواتها بفترات منتظمة على امتداد حركة الحشد الهائج كالسيل . انهم يسرون نحو الامام متقدمين بخطوات قصيرة عبر خطوط متعرجة ، او شديدة الاستقامة ، ولكنها لا تتقاطع مع الخط الذي يصنعه رصيف الشارع العريض . تلتخط

— حسنا . ساذهب الان بعد ان امشط شعري .

.. ومضى الشاب في تفكيره مشغولا بالاصوات المنبعثة من كل مكان : اصوات الافواه البشرية المدوية بصخب ، واصوات الاكف اللاهية وهي تصفق بدوي . ثم اصوات الاحذية والنعال اذ ترتطم على ارضية الشارع محدثة ايقاعا مشوشا الى حد ما لكنه مرتفع وسموع فيما تنمو على الجانبين اصوات ضعيفة خائرة لاطفال ونساء مقنعات داخل عباءات عميقة السواد وباعة جوالين او اصحاب عربات ، ومرة اخرى يجهد الشاب الطويل في التعرف على المرأة صاحبة الوجه المبتلىء التي شرعت تصفق من مكانها على الشرفة بجذل حاد . وهو ما يزال مشغولا ايضا في ان يحافظ على سمة المسافة كما هي : مستمرا بنفس الاتجاه : الشمال الغربي ، وعلى بعد بضع سنتيمترات من مقعدة الحشد . فهي تنقلص من وقت لآخر . لكن المظاهرة تمضي وتمضي في شارع فسيح مفتوح ، في مدينة اليقة . تحت شمس براقية . في طقس حار .

(خيل للشاب ، وهو يتقدم بخطوات كبيرة انه يرى رجلا بملامح

غاملة .

يسال الرجل :

— ما بك ايها الشاب ؟

يقول الشاب بهنوء :

— انني اذكر ما حدث في الماضي .

— ما جدوى ذلك الان ؟

— انني لا ادير ظهري للماضي . وافكر بالاف الرجال الذين

سقطوا قتلى ، الذين اغتسلوا بدمائهم الحارة .

... ..

— الذين دخلوا المعتقلات دون ان يكفوا عن الابتسام لهذا الوطن

اذ يعتمد بجروحهم .

... ..

— في سنوات الياس والسقوط .

... ..

قال الشاب في نفسه كما لو كان يغني بهنوء وبنبرة ودیعة

مرتجفة :

— سلاما ايها الرجال الشرفاء الذين اعرفهم ولا اعرفهم . ايها

النافخون على ابواب الاستقبال . يا امرء المنفى . ان مجدي على

الرمال . ان مجدي على الرمال .)

كان يقف هناك لصق السياج رجل في سن الخمسين ، يفصله عن وسط الشارع غطاء طويل من الاجساد البشرية الساكنة . يستند الرجل الى حافة السياج باصابع ثابتة فيبدو وكأنه مغمور بماء شفاف ، وترنج ناهضا من تلك الحالة الكسولة ، ثم ابتعد عن السياج دون كلمة ، لكن تقدمهم الحاد ملا سكوتة بالافكار . رآهم من بعيد معزولين تماما كاجساد شاحبة برؤوس عارية ، واذرع تلوح باتجاه عمودي كما لو انها تحمي نفسها بحركة لا ارادية من ضغط الهواء الطلق . وجين اصبح الرجل امام الشاب حاول الشاب بجهد ان يتذكر اين راي هذا الوجه من قبل . كان وجها ممتلئا بأخاديد . وللمرة الاولى اخذ الشاب داخل الحشد يتوغل في منطقة غريبة ذات مناخ استوائي ، لها رائحة شبيهة برائحة جو الغرفة الرطبة ، وكأنه ينظر من مكان منخفض ، ويشم بكل عروق انفه المثارة روائح مختلفة ، لم يعد يستطيع تمييزها بصورة صحيحة . كانت عيونهم تحلق باتجاهه بشكل حاد ، وقبل ذلك كان قد سبج وسط الاكتاف المتراخمة وعيناه مفتوحتان حتى اصبح بوسمه ان يرى الايدي ، وهي ترتفع باتجاه

الشخص الذي اخذ يصرخ فوق كتف احدهم . ثم تنخفض لترتفع من جديد كافسان عارية ، ولكنه قبل ان يصل الى المنطف كان هناك رجل ابيض الشعر تماما ، اخذ يحاور شابين يقفان بجواره فرفاه بايديهما حتى اصبح في وضع حسن . راي الشاب الرجل الابيض الشعر ذا البنية الهزيلة ، وهو يرفع يده ثم يلقي اقواله بلهجة حماسية . كانت عيناه واضحتين خلف عسستي النظارة البضاويتين كانهما محارتان صغيرتان مفسولتان بالدمع . كانت الاف الافواه تطلق اصواتها ، لكن الشخص الذي يتقدم المظاهرة الان يلتفت بحذر الى الصبيين ويوصيهما بان يرفعا الساريتين قليلا ويمسكا بقوة اشد .

قال الرجل ذو القميص الأزرق للصبيين بصوت قوي :

— هل تسمعان ؟ ليعتمد كل منكما عن الآخر حتى تبدو الكتابة

واضحة . ان الثنيات في اللقطة تغطي على الحروف .

لوما الصبيان براسيهما علامة الموافقة . وكان هناك مجال متسع للحشد ان يرتفع برؤوسه الالف ليمس تلك الكلمات الخضراء : الطلاء الاخضر الجميل المتوزع في حروف رشيقة ويمكن النظر الى الوجوه ومراقبتها وهي تطفح بتعبير صارخ . وكان الشخص الواقف فسي مقعدة الحشد على بعد ثلاثة امتار من الساريتين يتقدم بتثاقل كالثائم . انه يقوم الان بحركة مماثلة لحركة زميله الواقف امام اللقطة الاخرى .

يلتفت ، ليراقب ان كل شيء يجري وفق خطة مبروسة ثم يعطي تعاليمه بهنوء ، وهو يلهث بنفس ذي صوت واضح كما لو ان ذلك النفس المضطرب يحول كل شيء من حوله الى اشياء تدلق اسرارها بمجالة .

كان هناك مراب مفتوح تطلع منه الى وسط الشارع رائحة سيارات معطلة استمدت احشاؤها المهذمة الحافات لاستقبال الزيت ، وبست نهاية الحشد مختفية خلف الرقعة التي تكونها مساحة اللقطة فبدا وكان الصوت الاتي من نهاية الحشد يصفف بالتدريج خائرا ومفككا كجسد يطعن في جهة القلب ، مستسلما وغائرا في التلاشي . فسي هذه اللحظة يراقب الشاب من مكانه على الرصيف ، وهو مغمور بسائل الفرح والعرب والحماس . ثمة رؤوس بشرية صلبة لم تكن حاضرة من قبل تطفح الان عيونها انتحيزة وسط المحاضر برؤوس تبدو تحت الضوء الطليق المنتشر كجذور نباتات مقتلعة من الطهي . وكالات المعنية المفككة بانتظار الزيت . كان الشاب واففا ، وقد سلخ عنه وعيه . يتحرل على الرصيف الطويل مع تقدم الحشد . ولكنه لم يكن يتعرف على شخص ، وهكذا فقد كان الوجه القريب الذي يجاوره (وهو يقاتل بصوته الابيح اعداء مجهولين) قد ذكره بشاب اخر .

قميص ابيض . وجه ابيض . اسنان بيضاء .

فجأة راي الشاب انه يدخل في حلم ضبابي . الوطن ياخذ شكل الشاب ذي القميص الابيض ، عاريا يفسله نور آوي . شاب كبير ابيض يغطي هذا الموكب باكملة محمولا بدفع الاصابع المشرعة . ذو عيني زرقاوين فارغتين من الانفعال . وليس هناك سوى مطر من الزنابق الملونة . لكن خطوط الطلاء على القماش كانت تضطرب ازاء حركة الهواء ملتوية او مختفية في الثنيات المستحدثة من تقوس القماش والتفافه المتجدد ، كأنها رهن بحركة الهواء ، وكذلك رهن باية حركة تصدر من يدي الصبيين . تحرك رجل ضخم قصير القامة يحمل على وجهه تعبيرا من التحدي والخجل كنسيج متصل من مادة سائلة شفاف . تقدم خطوات قليلة ثم اخذ يتخطى بمجلة وارتياله في الداخل . كانت حركته متعجرفة . انه يبدو مثل كومة القمصة رطبة تمضي في ذات الاتجاه الذي تسلكه اللقطة . حتى ان حركة لراعيه

كان لها تنافس واضح مع ركبتيه ، وهي تنتقل وسط اقدام اخرى هانجة كاجزاء مشلولة من الجسد . كان يرتدي قميصا ازرق اللون ، متهدلا في منطقة الكتف وسروالا اخضر غامقا . حين فمرتة الموجة البشرية اختفى او ضاع وسط تلك الموجة من الوجوه . كان حلم الرجل القصير وهو يدخل بينهم ان يصرخ او يشتبه او ان يطوف بلا هدف في شوارع المدينة المستسلمة ، وكأنه ود ان يقف على قمة عالية ، ناظرا الى الاسفل ممثلا بمثل تلك الروائح والاشكال التي تلتقطها الحواس في لحظة استشارة خاطفة ، كحواس جندي مقطوع اليدين مرمي بين الانقاض . كان ذلك يعطيه شعورا بانه قوي ، وهو يركض نحو مستقبله ، وحينما التقطت عينه منظر الشاب الطويل النحيل جهد ان يتذكر اسمه . كان فم الشاب يتحرك كفتلة . لم يكن يريد غير ذلك . ومضى في تفكيره . استعاد في ذهنه صورة لوجه مقاتل ذي تقاطيع صارمة ، يسقط على الارض كمادة اليقة مشعة كانه شاشة تنتظم عليها خطوط الالوان النبعة من مكان ما حيث يتحرك شريط سينمائي . ورغب لو يعود الى الخلف ، وكأنه بمحاولته العودة في اتجاه معاكس كان متغنيا في حركة جندي يتقدم عبر ارض محترقة تماما . سيثبت تلك الافكار التي بلغت به هذا الحد من الإدراك وهي تقفوس في اعماق نفسه . وعندما توهجت الاضواء كانت الشوارع المنحسرة تحت اقدام تتخذ شكلا شبيها بالشكل الذي تتخذه طيور ميتة على سطح مياه بركة تحت انوار شمس براءة . وحين دخل الحشد في منطف اخر كانت قوى الشاب قد اضمحلت . وهو في هذه الحالة التي كف فيها حتى عن الحزن . كانت عضلات قدميه تتقدم بميكانيكية وهو يلهث .

من زاوية على الرصيف كان رجل في سن الخمسين ينظر الى الوجوه ذات الافواه المفتوحة . وكانت هناك طفلة في السادسة تحرك يدها بقوة مجذافين صغيرين يخفقان بارتجاج على حافة السياج . آنذاك اخذت تصرخ صرخات مفاجئة عندما علت الاصوات .

قال الرجل للطفلة باشفاق :

- اذن انت تحبين ان تشاهدي الجميع .

فاجابت الطفلة ببرادة :

- نعم . انني احب ذلك ، ولكنني صغيرة .

اشعل الرجل سيجارته بهدوء ، ونظر الى عيني الطفلة ، لم

قال :

- اذن اصعدي على هذا السياج .

قالت الطفلة :

- لا استطيع . انه مرتفع .

قال الرجل بصوت ضاحك :

- ساساعدك .

حملها الرجل من ابطيها ، ووضعها على حافة السياج . استقبلت

الطفلة مكانها الجديد بفرح غامر ، قالت :

- انني ارى كل شيء بوضوح .

سألها الرجل :

- ماذا ترين الان ؟

- انني ارى الايدي فقط . هل ترى انت شيئا ؟

- نعم . انظري الى هناك كيف يصمد ذلك الشاب ليهتف .

كان الفضاء شمساً كلسان بحري ، وهو مفرغ من الفيوم الصغيرة التي اختفت منذ اسبوع . والبيوت في الجهتين مهجورة تماما . ان اصابع الكف اليمنى للرجل تنام في اصابع الكف اليسرى، ووجهه يبدو حاد الفسفات . يستدير الان بنفس السرعة التي يستدير بها الصبي حامل الافلاحة ، وهو يتخذ وجهة اخرى . في شارع اخر. وحتى الان لم تكن السارينتان غير خيطين رفيعين يشعان بخضرة خافتة. اقترب الشاب الطويل ، واصبح في جوار السارية اليمنى . اذعيه خفوت الاصوات وتحولها التدريجي الى الضعف ، ونظر ثم اخذ يحرك ذراعيه بين الاجساد ويؤشر لهم . كان الشاب القصير قد اختفى الان وراسه لا يكاد يصل الى الرؤوس الاخرى من حوله . فجأة ، اصبح الحشد يغلي من الداخل ، فاحس الشاب الطويل بالارتياح ، وهو ينظر الى الافواه . كان ما يزال يحتفظ بتلك الدقة المكتوبة وبينما ينظر الى الايدي كان يحس بانه يختنق وتطفح في داخله طلقة عمياء . اخترقت نسيج الجلد حتى وجدت لها ممرا سهلا ، وبآثار العرق المتصبب من الجباه المسطحة الى الافواه ، خيل اليه انه يرى حياة كاملة تشهد عن ولادتها .

قال الشاب في نفسه : (سلاما ايها النافخون على ابواب

المستقبل .)

ذي قار (العراق)

دار الاداب تقدم

يوسف شرورو

في

عين في النهار

مجموعة قصص جديدة

صدرت حديثا

حسين مردان والقصة القصيرة

عرف حسين مردان شاعرا وناقدا ومقاليا بارعا ، لكن قلة قليلة من ادباء هذا الجيل تعرف حسين مردان مهتما بفن القصة ، والقصة القصيرة خاصة ، نقدا وانشاء . فقد كتب حسين القصة القصيرة في الموضوعات التي شاع تناولها في اقصيص جيله ، وزاد عليها التفاته الى التعبير القصصي عن الشاعر الذاتية او الخلجات النفسية في تجربته الخاصة ، الامر الذي كان يهرب منه معظم قصاصي الخمسينات الواقعيين ، او يحلونه محلا دون التعبير عن الموضوعات الاجتماعية وفق حس اخلاقي ملتزم . واذا كان حسين مردان قد شارك قصاصي ذلك الجيل انشغالهم بقضية الفرد المنسحق تحت وطأة شروط اجتماعية فادحة تقذف به الى مهاوي الضياع وان لم تفقده حس التعاطف النبيل ، فقد جذبته طبيعته السيكولوجية المطبوعة على المرح والسخرية الى كتابة هذا اللون المعروف من القصص الذي لم يكن يتسع له مناخ تلك الفترة المتجهم الكالحة ، وان يكن متحدرا من تراث الاقصوصة الكلاسيكية العالية والاوربية : القصة - الطرف ، او القصة الساخرة يشيع فيها جو من المرح والتناول الباسم لخطاه الانسان الصغير او اماله . . كما قاده الحرص على التوفيق بين المطالب الذاتية والجماعية والسعي الدائب من اجل منحها اهتماما متكافئا الى ان يمنح القصة الذاتية الفنائية ، او قصة السيرة المضمنة ، اهتماما خاصا قد لا نجده لدى كاتب عراقي من كتاب الجيل السابق .

ان القصة عنده كالفصيدة : دورة حول موقف عاطفي او موضوع اجتماعي او فكرة معينة ، لكنها نشاط اخر في مجال مختلف لا يكاد يؤثر تأثيرا واضحا في شعره ، مما يجعل التأثير القصصي ضعيفا في اغلب شعر حسين مردان ، وخاصة في قصائده المبكرة التي حاول فيها ان يعتمد قصصا شعرية قصيرة مثل : (تجربة مع رائفة ، عشيقه فبيحة ، مفاصلة فتاة في درب عتيق) . ان حسينا شاعر يعشق الصراحة والجهر والبوح المباشر . حتى لقد رأى فيه الآخرون مثالا منهشا للصدق ، وخير نموذج للشاعر الصريح المخلص (١) . لقد التزم منذ البدء الاعتراف بالحقيقة - كما يراها - والسعي لاداعتها . . وهذا ما غلب الطابع الفني المنحرف احيانا الى خطابية موروثة على الطابع الموضوعي الذي يخفي فيه المؤلف وراء نسيجه الفني ، فلم يكتب حسين مردان القصة الشعرية الطويلة ، ولم يكتب المسرحية

الشعرية . ومهما انطوت القصة عنده على هاجس ذاتي ، فلا بد ان تحتفظ بقسط من الموضوعية يغيب فيه المؤلف وراء السطور . وذلك في الرواية الزم منه في القصة القصيرة . . لذا كان حسين يرى في نقده لرواية (صراخ في ليل طويل) ان من اكبر عيوب الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا محاولته وضع وجهه وراء كل جملة ، بل ان القارئ يلتقي بوجه المؤلف في كل كلمة ونبرة في قصته .

لم تكن القصة عند حسين مردان نشاطا ثانويا طارئا يلي الشعر او المقالة اهمية وموتبة ، بل كان يمنح القصة ما يمنح الشعر من الاهتمام والاحتشاد ، وان لم تشهد سنواته الاخيرة ما شهدته شبابه من انصراف الى كتابتها ، فقد استغرقت المقالة الصحفية والقطعة النثرية . قد تبدو لنا قصصه الان مفرغة من الاصاله المميزة لروائع نثره الفني ، وقد لا يحول تنوع موضوعات واجواء قصصه دون الاعتراف بانه في شعره اكثر جرأة واقتراما لتجارب جديدة . . ومع ذلك فان اقصيصه ليست ادبا باهتا او عاديا لا يحفل به سوى «رُخ الادب المدق» ، بل كانت تقف على صعيد واحد مع اغلب اقصيص واسط الخمسينات العراقية مستوى وجودة وحرصا على تطبيق الشروط الفنية التي لا تكون القصة بدونها عملا ابداعيا ، متنبها الى خصائصه ومزاياه . وقد اتاحت له رفقة اعلام القصة العراقية انذاك ان يكون قريبا من القصة نصوصا وتراثا ووعيا ، فشاركهم الايمان بضرورة تجاوز مفهوم الحكاية القائمة على السرد الباهت العقيم ، ونبد هذا اللون السهل من الادب الدخيل على القصة والذي مهدت لظهوره ابواب الصحافة اليومية ورسخه غياب الوعي القصصي : ادب الخواطر والصور . . . ففي نقده لمجموعة (في زحام المدينة) يرى انها (مجموعة من القصص القصيرة كتبت على طريقة - كان - بل هي في الواقع اقرب الى الخواطر اليومية منها الى القصص . . . الاستاذ انور شاؤول ليس هو الكاتب الوحيد الذي يكتب المقالات والخواطر ثم يطلق عليها اسم القصة ، ففي العراق والحمد لله كثيرون من كتاب القصة الناجحين ، ولكن على هذه الطريقة فقط (٢) . . ومهما كانت الصورة القلمية ناجحة فلا بد من التمييز بينها وبين القصة . ذلك ما يؤكده مرة اخرى في نقده لمجموعة بسيم النوب (آلام) فهي . . (اقرب الى الصور القلمية منها الى القصة ، فالاسلوب القالي

(٢) جريدة الاخبار ٢٨ تشرين الثاني ١٩٥٥ .

(١) الازهار تورق داخل الصامقة : حسين مردان . ص ١٩٤ .

الذي قدم فيه الكاتب ابطاله ينفي عنها صفة القصة إذ لم نجد الرا
للتكنيك الفني ... (٢) .

ان نقده لقصة (شاعر العصر) لعبد الرزاق الشيخ علي بالغ
الاهمية في اضاءة ملامح القصة القصيرة وشروطها كما عرفها حسين
وشارك المجتهدين من قصاصي جيله في تثبيت دعائمها واشاعة
مصطلحها ، حتى تبلور الوعي بأبعاد وخصائص القصص الواقعية
الكلاسيكية الحديثة كما كتبها عبد الملك نوري وفؤاد النكرلي ومهدي
عيسى الصقر وغائب طعمة فرمان ، ذلك الوعي الذي كان اهم ما
اضافه جيل الخمسينات الى تاريخ القصة العراقية النقدي ووصلوا
به بينها وبين تراث القصص العالمي والعربي الحديث .

كان نقد حسين لتلك القصة سلسلة من المآخذ والتحفظات ...
وبواسطة استيعاب النقيض الغائب ، في رأي حسين ، عن القصة ،
نصل الى اهم تلك الشروط واللامح . فالقصة القصيرة لا بد ان تكون
واضحة الخطوط والاشخاص ، منسجمة الصور ، وذلك بتجنب
الاسلوب السرد الجاف الذي يشيع فيه الاضطراب ويساء استعمال
الكلمة وتزدحم الصفات التقريرية التي يستطيع القصص القدير ان
يوجه بها الى القارئ دون ان يقرها . ان اشنع ما يصيب القصة
بمقتل لا حياة لها بمده : ان يكون جوها مزيفا كاذبا ، وان يرسم
الابطال بطريقة قلقة او يقدموا في قوالب جامدة يعوزها التحليل
النفسي العميق ، فالتكليف قد يجعل القصة تسير بتقديم مسرحي
مما يفقدنا شكلها القصصي فنظل متارجحة بين اسلوبين مغايرين فلا
تكد تستقر في هيكل خاص . وفي كل هذا ينبغي ان لا تغلو القصة
من (المشكلة) ، ولعله قصد بالمشكلة شيئا اخر غير (العقدة)
التقليدية ، فالفاصل بينه توهي بان المقصود هو : الموضوع الاساسي ،
او الاشكال الذي ان خلت منه القصة تدنت الى البساطة وهي عنده
(صفة غير محترمة في الادب الحديث) . وهو في هذا يؤكد البدا
الكلاسيكي في النقد القصصي : ان للقصة القصيرة عقدة او مشكلة
اساسية وهي بمثابة العمود الفقري لها . انها يجب ان تبني حول
غاية صريحة او مكينة . ولكي تكون اكثر تحديدا ، فان الشخصية
الشخصيات الرئيسية تجد نفسها منذ البداية يكتنفها موقف يتطلب
حلا سريعا وصراعها من اجل حل المشكلة يعطينا التماسك القصصية (٤).
وينبغي ان يعتمد القصص على (الواقع الصحيح) فلا يستوحى
خياله او ما يسمعه من اصدقائه فتفقد القصة عنصرا مهما : الحقيقة
... ولا بد ان من ان يشيع في القصة (الجو الواقعي) الذي
يفسده الحوار المضطرب ، فالحوار يكون جزءا مهما من شخصية كل
بطل قصصي ، وقد يكون من المستحسن فيه ان نستعمل اللغة العامية
لاعطاء ابطال شخصيتهم المحلية ، على ان لا يكون استعمالها مؤلعا
الى الحظ من قيمة النتائج الفني .

ان الخطوط الاساسية في هذه المقالة النقدية المهمة تختصر
ابرز الاهداف والمفاهيم القصصية لدى جيل قصصي بأكمله ، سيما
وانها جمعت بين شروط البناء القصصي الكلاسيكي وبين التأكيد
على ضرورة الالتفات الجاد الى التحليل والتداعي اللذين اقترن بهما
سعي عبد الملك نوري وزملائه وتلامذته الى التجديد داخل ذلك البناء.
فالقصة عند حسين مردان لا بد ان تكون ذات هيكل متماسك لا يخله
التفكك الناجم عن كثرة الانتقالات الفجائية ، وما كان حسين يعنيه
باليهيكل القصصي هو ذاته ما كان يعنيه بهيكل القصيدة : وحدة
البناء الفني ، اي الانسجام بين الصور ، فلا تخلخل ولا فجوات بين

صورة واخرى كما يتدرج القارئ شيئا فشيئا الى الصورة الكبرى ،
صورة الموضوع او الفكرة . ان الايمان بضرورة توفير الوحدة الفنية
الداخلية يتدرج في نقده الشعري والقصصي على السواء ، فالعمل
القصصي كالعمل الشعري ليس مجموعة صور مستقلة او مجموعة
عواطف متنافرة تؤدي بنا الى لا شيء او الى ظل الفكرة او الى
جانب واحد منها ، بل هو وحدة متماسكة تتداخل فيها الصور ببعضها
تداخلا فنيا وتمتزج كما تمتزج الخطوط في اللوحة الزيتية لتعطينا
الصورة المطلوبة ، الصورة الكلية (٥) .

ولكن هذه الوحدة لا تجافي الاهتمام بعنصرين اخرين احدهما
موروث والاخر مستجد ، بل تتسع لهما فتبقى القصة مستقرة في
هيكل خاص وثابت اذا ما احسن الكاتب توظيفهما للتعبير عن الفكرة
او لتصوير الشخصيات .

الموروث : هو التحليل النفسي الذي لا بد لكي ينجح القصص
فيه ان يكون عميقا غائرا الى رواسب الذات ودهاليزها السرية .
وفي نقده الصحفي لطائفة من الروايات الشهيرة لا يني حسين يؤكد
اهمية هذا الامتياز الضخم حتى ليعد غيابه منقصة وماخذا ، ففي
ثنائه العاطر على رواية (الزوج الخالد) لمستوفسكي يقول : (ان
هذا الرجل لا يهتم بجدار اللحم الخارجي لابطاله ولو انه يرسم
اشكالهم العامة بدقة متناهية . انه يدخل اليهم من ظهورهم ويخترق
نفوسهم وينبش في اعماقهم ، فيبرز العوالم الداخلية بطريقة مدهشة
شيرة ... يتناولهم واحدا بعد الاخر ويضعهم في القرية ويخصهم
خفا قاسيا عنيفا حتى يخرج منهم الزبد .. الجوهر لمبعث نشاطهم
الحركي في الحياة ...) (٦)

تلك عنده هي الطريقة الحديثة لفن كتابة القصة ، وذلك هو
مقياس تعامله مع الاعمال الروائية ، فنحجب محفوظ في روايته (بين
القصيرين) ببني بناء محكما .. (لكن بغير الطريقة الحديثة لفن كتابة
القصص ، لانه يوجه « عذسته » عادة الى المناظر الامامية غير ملتفت
الى الزوايا الجانبية ، واذا ما التقط شيئا منها فيقدمه لنا كما هو ،
اي دون « غسل » في الوقت الذي نجده يبذل الكثير لتكبير الصور
الآخري (رغم عاديته) ، كما انه لا ينزل الى موطن الجذر انما هو
يكتفي بقشط القشرة السطحية للنفس او للداء او للمشكلة . انه
يعرض ابطاله ويعرّكهم دون ان يحاول فصد اوردتهم ليسبح دمههم
- كل ما في دمههم - في الطست ، ويعمد من جانب اخر الى تضخيم
العلاقات العامة التي تربط بين ابطاله وبين المجتمع والحياة . وينقلت
احيانا فيوسع في دائرة السرد وخاصة في مجال الوصف الى حد
يخرج به عن القصد ، فهو لا يحل اناسه بل يقذف بهم الى المسرح
بكامل ملابسهم .. نجيب لا يهتم الا بحركة العظام ولا يقترب قط من
النخاع ...) (٧). وهذا التشخيص الذي لا يخلو من دقة يبني عليها
تقييم متمجّل قابل للمناقشة يكرره في عرضه لرواية (قصر الشوق)
فهي (كسابقتها مشحونة بالحوادث وبذلك التسلسل المنظم لتطور
الانفعالات في نفوس الناس العاديين ، وطريقة نجيب هذه هي طريقة
الطبيين في كتابة القصة ، ولكن قدرة نجيب تتجلى في السيطرة
على القارئ في ارغامه على الاستمرار في القراءة ...) (٨)

ان هذا الالتفات الى اهمية التحليل امتداد طبيعي لما اعلنه في
مطلع شبابه وبده تجربته الشعرية من ثورة جنسية اخلاقية بهدف

(٥) مقالات في النقد الادبي ٥٩ - ٦٠ ، الازهار توري داخيل
الصاعقة ٢٠٤ .

(٦) الاخبار - العدد ٢٩٧ سنة ١٩٥٩ .

(٧) الاخبار - ٢٧ نيسان سنة ١٩٥٧ .

(٨) الاخبار - ٣ حزيران سنة ١٩٥٧ .

(٣) الاخبار ١٥ تشرين الثاني ١٩٥٧ .

(٤) ميكانيك الاقصوصة : ترنتويل ميسون وايت . ترجمة :

كاسم سعد الدين . مجلة (الاديب المعاصر - عدد ٦) .

يعلا قصصه بالمبالغات الضخمة والصور البعيدة عن الواقع بحيث لا يجد القارئ الشوق الكافي للاستمرار بالقراءة (١٢)

وأما العنصر المستحدث في القصة العراقية آنذاك فهو (التداعي) الذي اقترن بمحاولات عبد الملك نوري وآخرين تأثروا ببعض القراءات القصصية في الأدب الأوروبي الحديث فعرفوا شيئا أو أشياء عن (تيار الشعور) .

إن التحليل لم يكن اشكالا نقديا بسبب انه تقليد قصصي معروف رسخت صورته وأهميته في الإذهان وفرة من النصوص والنماذج ، لكن التداعي كان طريقة جديدة ومغرية مما اختلط فيها المتلوج الذي لا بد أن ينطوي على قسط من الترابط والوضوح بفهم خاطئه لتيسار الشعور الذي يجهد أن يكون شريطا أميناً لما يجري في الذاكرة ، فإذا هو مزيج غير متجانس من لمحات تحليلية وتعليقات خاطئة وتنقل بين الصور والمشاهد أو بين المؤلف وقصته أو بين الحدث الخارجي والهاجس الداخلي دونما إكتراث كبير إلى الوحدة أو الانسجام أو الصلاصة .. وقد غزز هذا الفهم الخاطيء أن تيار الشعور في نشأته الأوروبية كان مصطلحا غامضا وملتبسا طالما فهمت وظيفته على أكثر من وجه متناقض كما يؤكد روبرت همفري في مطلع دراسته النقدية عن تيار الشعور ، وأن هذه الطريقة التي ظهرت أصلا للتعبير عن التفكير العابر المزاوغ التداعي ، عن صور عالم التخيل الباطني ، فكانت استكشافا داخليا لزمان الذاكرة ولتجربة الشخصيات العقلية، استخدمت لدى أغلب كتابنا لتحقيق ذات الإحدااف الواقعية النقدية التي توخى تحقيقها قصاصون واقعيون لم يكن بهم لهذه الطريقة المستحدثة من حاجة . وبينما سارع النقد الأوروبي فيما بعد إلى التمييز بين تيار الوعي وما يخالفه من انماط قصصية مشابهة أو دخيلة : وصف لما يجول في خاطر البطل يورده الكاتب نفسه ، أو حوار انفرادي مدروس ذو تفكير موزون (١٣) ، لاحظنا أن غياب هذا التمييز الدقيق في تعريفاتنا النقدية بهذا الأسلوب اسهم في ترسيخ فهم قاصر أو مشوش عنه ، فحتى الدكتور صالح جواد الطمعة ، أوثق ادباء جيله صلة بالتراث النقدي الأوروبي والأمريكي ، جعل عمل جيخوف في « كابة » محاولة في تيار الوعي ما دام عرضا لما يدور في ذهن اشخاص القصة من افكار وما يحسون به من مشاعر أو تفسيراً للواقع والمواقف .. (فمؤلف القصة في مثل هذا النوع من السرد يحصر عمله في كشف ما يجري في وعي شخص واحد رئيس في القصة ، وتسمى هذه المحاولة بتيار الوعي .. وتجد محاولة بارعة لاستعمال هذه الطريقة في قصة « الجدار الأصم » لصبد الملك نوري (١٤) .

ولم تكن المعرفة البدائية الغامضة سببا وحيدا لأمثلة هذا الأسلوب التطبيقية الفاصرة في ادبنا القصصي ، بل اسهم العائز النفسي للمؤلف في اساءة استخدامه . أن الضرورة الجمالية المنضبطة بحساسية مديرة تحدد ابعاد المشهد وإيقاع الحركة اخلت مكانها للدافع النفسي الانبي والمخ ، فقد كان التداعي أداة طيعة لأن يعطي القصص المازوم الغاضب الساخط لنفسه حرية كبيرة في البوح والتعليق والاستدكار ، فتتسع حدود القصة القصيرة وتتعدد محاورها متداخلة متشابكة ، فلا تعود القصة تحتفظ بالتناسب أو التوازن أو وحدة الهيكل . أن ما هو مناسب بل وضروري للرواية السيكولوجية الأوروبية الحديثة اهم في تعجل وصخب إلى هذا الفن المتواضع الهاديء : القصة القصيرة ..

النش من حقيقة الحيوان الكامن في الاعمال ، ويأتي منسجما لا مع مقتته للبراقع وكل أنواع التزييف والمخادعة فحسب ، بل ومع ايمانه بأن الشعر (تعبير شبه ارادي عن حالة نفسية أو كشف لحداث خارجي) ، وأن (الفنان الصبيري هو وحده الذي يستطيع التثبت والميلان ايضا بين الواضح والغامض) وأن جوهر العملية الشعرية هو أن نثقب ما حولنا بقوة للتسلل إلى جوهر الشيء ، فالكلمة في القصيدة هي القوة المربعة التي تزحزح الجبل وتمص البحار وتحمل الخيال عبر حقب موعلة في القدم . كذلك تدفع الخيال إلى مسابقة الزمن وحتى المستقبل ، ولا جدوى من الشعر اذا لم يقتزن بالجرأة (على اقتحام الجو الداخلي للتفرج على ما يوجد هناك ..) (٩) .

أن التحليل القصصي الناجح هو انجاز شعري ناجح .

أن القصة الواقعية المتضمنة لأكبر قدر من التحليل العميق هي القصة التي لم يحلم حسيب ولا ادباء جيله بأن ثمة قمة اعلى منها . أنها عنده منتهى التفوق والتجديد ، لذا حيرته محاولة استثمار البداية اللواقعية على نحو واقعي في قصة مثل (المسخ) ، فدها قصة غريبة أو شاذة أو ملهاة واصداما وتشويقا للقارئ . الم يقل نوري ، انقف قصاصي جيله ، أن اجواء قصص كافكا غامضة ولا تنتهي إلى نتيجة (١٠) ، وغاب عن قصاصي ذلك الجيل أن فهم قصص كافكا لا يتطلب أكثر من أن يقدم القارئ تنازلا صغيرا واساسيا: القبول باقامة القصة على جلد أو تحول لا واقعي أو لا معقول كيما ينهض بناء واقعي ومعقول على اساس منه .. الم يكن هذا ما قدمه ادغار آلن يو بطريقة أخرى ؟ أن العنصر القريب الوحيد في (المسخ) : تحول انسان فجأة إلى حشرة ، وهو تحول يحمل مفرز المعنوي دون ريب ، وما عدا ذلك انما هو سلسلة منطقية من نتائج واقعية ترتبت على هذا التحول .. وهكذا يجمع الكاتب ، كما يقول فيليب راف ، بين الحقيقي وغير الحقيقي ، بين ذاتية المضمون الخالصة واشكال غاية في الموضوعية ، بين صورة صحيحة ودودة عن العالم الخارجي والتحليل الطمعي لهذا العالم ، لكن مرحلة حسيب مردان لم تكن قد عرفت بعد هذا الافق القصصي ، فالقصة عنده ينبغي أن تتحرك في حدود الحقائق ووفق المنطق والمعقول . قال عن (المسخ) : قصة غريبة حقا ، بل مزعجة ! المغزى الذي يهدف إليه كافكا من هذه القصة الشاذة لا نستطيع أن نحدده بالقبسط !... وبعد أن يطرح احتمالين ذاتيين حول هدف الكاتب يتساءل : ولكن ماذا يمكنني أن استخلص من هذه القصة العجيبة . أن كافكا يرمي إلى أن الأدب قد يصبح أحيانا مجرد ملهاة للقارئ فقط . أنها تصدم القارئ المتشوق لأن يجد في الأخير بعد أن دفعه أسلوبها الغريب إلى المتابعة ما يكشف الفموض عن ذلك الحيوان . ولكنك لن تصل إلى مثل ذلك قط .. ولو أنك لم تصل إلى حقيقة معينة أو نتيجة لكل ما قرأت ، فالهم هو أنك قضيت وقتا لذيذا أشبه بذلك الوقت الذي تقضيه في تقبيل حبيبك ! ..) (١١) .

ذاك لون من التعليق الانطباعي السهل والساذج كان شائعا يوم ذاك ، شجع على ظهوره غياب المتابعة الدقيقة لانجازات الادب القصصي الأوروبي نصوصا ونقدا ، ورسخه ايمان بأن القصة لا يمكن بحال أن تغلت من منطق الحقائق الواقعية والمألوفة ، فحتى السخرية التي طالما تعشقها حسيب مردان وتلون أدبه بالوانها لم يكن يسمح لها بأن تنتهي إلى تكديس الحوادث أو إلى المبالغة واللامنطق ، وهو يسجل على بعض قصص مارك توين انه لا يهتم كثيرا بمنطق الحقائق ، فهو

(٩) الازهار تورق داخل الصاعقة . الصفحات ١٥٦ - ٢١٩ -

١٦٤ . ومقدمة (فصاد مرعبة) .

(١٠) جريدة الاهالي ٢٨ نيسان ١٩٥٤ .

(١١) الاخبار ٢٢ آب ١٩٥٧ .

(١٢) الاخبار ١١ كانون الثاني سنة ١٩٥٧ .

(١٣) القصة السيكولوجية : ليون ايل ، ص ٢٠ - ٢١ .

(١٤) مجلة (العلم الجديد) - الجزء الثالث ١٩٥٨ .

ان عبدالمالك نوري ، انثق قصاصي جيله وادقهم وميا ، كسان يؤمن بان العمل الفني يلزمه التريث والهدوء ، ولكن شفغه بتصوير حياة الصراع والازمات التي (تفرض على القصصيين واجبا مهما هو واجب خلق لغة جديدة للفن القصصي ، دياجة خلاقة متطورة متغيرة بالنسبة للظروف ، لها قابلية التعبير عن روح العصر ، عن ازماته وصراعه والقوى النامية فيه تعبيرا فنيا ملائما) ضمن ادراكه (لمتطلبات العمل الفني الشاق الذي يضع على الفنان مهمة خلق عالم لبطل يؤثر فنيا بطريقة انفعالية ويصبح عالمه جزءا من حيائنا الذهنية ، ولاجل ذلك يجب ان يعمل البطل ويتحرك ويعيش امامنا بكل وضوح لا ان يملئ علينا بهدوء مقالة صحفية) (١٥) املى عليه الالتفات الى (اهمية الخيال الخلاقي فهو من اهم عناصر العمل الفني يستعمله الفنان في جمع وتنسيق الانطباعات والمشاعر والصور الواقعية المستمدة من البيئة ليجعل منها كلا واحدا وبدون الخيال لا يمكن ان يتم اي عمل فني ..) فالقصاص عنده (ذو تركيب مصاص يحيل بسرعة المادة المستخلصة من الحياة المحيطة به الى صور وانطباعات واحاسيس تتراكم في خزانة عميقة في نفسه) فالفنان الحق (انما يعيش في لحظة واحدة باحاسيسه المزهفة وبكل كيانه عشرات الحيات التي يعيشها شخص اعتيادي في نفس اللحظة ... يستطيع ان يقدم لك صور هذا المجتمع والتفاعلات العميقة الجارية فيه باستلوب فني حديث يتميز بطابعه الشخصي) . (١٦)

كان ذلك كله طموح رائد مجدد لكلمة قصة معاصرة تعتمد على فهم صحيح ومعاصر للقصة الحديثة ودورها ، وللقصاص وامتيازاته ، ولكن ليس في كتابات نوري النقدية اشارة الى ان تحقيق اهداف كبيرة كهذه يجد مجاله الطبيعي في العمل الروائي اكثر مما يجده في القصة القصيرة . ان الثورة على ما عده قصصا سطحية خالية من العمق الانساني ومنظمة تنظيميا آليا حسب الاصول ، واسباغ اهمية استثنائية على الخيال والتأثير الانفعالي للبطل ، وجعل الصور والانطباعات والاحاسيس لا الافعال والاحداث والحركات ، مادة الحياة القصصية ، وتنحية الاساليب المألوفة والموروثة من اجل اسلوب فني حديث ذي طابع شخصي ، انتهى الى نسق قصصي جديد استقطب حوله عددا من القصصيين النافرين من هذو المقالة الصحفية في القصص الواقعية والطامحين - مقتدرين او عاجزين - الى تجاوز سطح الواقع للتعبير عن التفاعلات الجارية في المجتمع والذات معا ... ولكنه اقترن باخطاء تجافي مبدأ التريث والهدوء ومتطلبات العمل الفني الشاق ، فمنذ وقت مبكر لاحظ غالب طعمة فرمان بحق ان هذه المحاولة في التجديد انتهت في قصة مثل (ربح الجنوب) الى الاضطراب والتخلخل الظاهرين في سياقها فهي مجزأة الى اقسام عديدة بينها روابط واهية (١٧) . ان السورة على الوعظ والمقالسة الصحفية اثارا لتأثير البطل فينا بطريقة انفعالية تعمل وتميش امامنا بكل وضوح لم ينقد قصة (نشيد الارض) من ان تكون (ذات اسلوب خطابي يميل الى الوعظ والارشاد) وان تنوء (بالتناقض الحاصل بين تفاهة الشخصية وبين الكلام الذي اجراه المؤلف على لسانها برزانة وقوة ادراك) (١٨) . ان الاسلوب الذي قدر له الشيوخ بين عشرات القصصيين العراقيين ، والمحدثين منهم خاصة ، هو ذلك الذي لاحظته فرمان في (الجدار الاصم) : محاولة جديدة في ادبنا لاستخدام اسلوب التداعي او التلويح الداخلي ، فترى كلام المؤلف ممترجا مع الاحاسيس الداخلية المتدفقة من نفس البطل امتزاجا مهما يؤلف جوا غامضا مضطربا متداخل الابعاد ، وفي زحمة هذا الجو

تضيق شخصية البطل وينصرف جهد المؤلف الى مد هذا التوهج وزيادة غموض الجو القصصي واشاعة التعقيد ليخفي تحتها غموض شخصية البطل وابتسارها وعدم تكامل تصويرها :

(حاحا حاحاه . يراد له حظ كبير . من قال هناك شيء ؟ ستار افندي هاه ؟ من قال هناك شيء على الارض ؟ ابدا والله ... ما ادري ما ادري . هل وشوش احد في اذنيك ستار افندي هاه ؟ حاحا حاحاه . وخرج من فمه فحيح مخمور . ذلك نصيب السعدين . اهل الحظوظ . اما هو فمن يكون ؟ ستار بن صالح جبرزة من يكون في هذه الدنيا هاه ؟ من يكون « طايح » الحظ هذا ؟ هنز راسه ببطء ... هل من نهاية لهذا الليل ؟ والدخان والزحام الشديد في المقهى . ساعة ساعتان ثلاث . والبندول البطيء . الزمن « السلحفاتي » هاها . وهو شاعر - ستار شاعر كبير . واليوم غير الامس . والليل في اوله . تمام اليوم غير الامس . انه يستطيع ان يضحك كعادته ، وزكي فتي كريم الخلق . صديقه من زمان . ابن وجه كبير . زكي يدفع الحساب كل ليلة ...) . (١٩)

ما كان اسهل هذه الطريقة لمن تضجره قوانين الحكمة ومطالب السرد او ان يجهلها ... حسبه ان يضع لمحة من الحدث الى جانب تعليق منه على هذه اللوحة ليعلقهما بتعليق داخلي من البطل او ليستحضر متى شاء لمحة او لمحات من الماضي يضمها في اي جزء يشاء من السياق . ان هذا الخليط السهل هو ما راح يظفي فسي اغلب الاقاصيص العراقية منذ اواخر الخمسينات ، فشاعت كتابة القصص القصيرة بلون من السرد المتعجل الخفيف المختلط بتعليقات من المؤلف عدت تحليلا ، او تعليقات من الشخصيات عدت منولوجات . ولم يكن محض صدفة ان اغزر المجيبين بنوري ثقافة وموهبة ووعيا : فؤاد التكريلي ... كان يمي مزالق هذا الاسلوب ومحاذايره ، فوفق الى كتابة قصة قصيرة جديدة الهدف والمعنى موروثة التكوين والصياغة عبر بها عن الملامح الانسانية الباقية كما راها في بناء كلاسيكي مدقق منضبط .

لم يعد شرطا ان يكون مقلدو نوري والناهجون في قصصهم على نهج قصته (الجدار الاصم) لغة واسلوبا يؤمنون بمنطلقاته الفكرية التقدمية ، لكن الخاصة ، وبثورته على الدعة الخاملة الساذجة في تراث القصة الواقعية العراقية ، فقد كان اغراء السهولة في اسلوبه القصصي الجديد اكبر من ان يصد عنه الناشئين - واقعيين او ذاتيين - فلم تكن اللغة القصصية او الحكمة القصصية مما يستحق عندهم الاكتراث له والتريث عنده :

(لماذا يعاملونهم هكذا ؟ السنأ مثلهم ؟ ! نحن بشر .. بشر وارضى ياناس . مرة قال له والده : « نحن لسنا في الحساب » . لم يصدقه . اعتبرها من لحظات الياس القتال . انه في الحساب ياوالده . والا لسا اناك ميكرأ على غير عادته ، وها هو ذا يفكر بتخفيف الخبر كي لا تزداد احزانك الكبيرة . انه متالم من اجلك اذ ليس باستطاعته منذ اليوم شراء الخبز من زاير حسون . لقد قال لهم انه لم يفعل شيئا مخالفا للقانون . فقط طالب بحقوقه : اليس من حق ان افعل هذا ؟ - لا . بعد لا تجي للشغل » . اية لعنة سوداء تلك التي خيمت على هؤلاء ؟ لا يدري - انا . مثلك . لم يكن يدري انه داخل علبة الكارتون العفنة . وانه صاحب هذا الصوت الذي انطلق دون ان يدري كيف ! واحس برعشة تسري في جسده المنهوك) . (٢٠) .

اذا كنت قارئاً متحمساً متسامحاً قلت مع الدكتور علي جواد

(١٩) مجموعة : نشيد الارض ، ص ١٠٥ - ١٠٩ - ١١٠ .

(٢٠) قصة (اللون) من مجموعة (النافذة) ص ٤٧ - ٤٨ .

(١٥) الاهالي ١٤ نيسان ١٩٥٤ .

(١٦) صوت الاهالي ٢٨ نيسان ١٩٥٤ .

(١٧) و (١٨) صوت الاهالي ٢٠ حزيران ١٩٥٤ .

الظاهر من كتاب هذا النص انه (يدبر العادة التي يستل مادته القصصية منها ببراعة وخفة ولا يتقلى بحملها ، ولا يوالسي اجزائها ، انما يقطعها بفن ويوزعها بحق ويبيد خلقها بيقظة ، ويصل بين القطع والمقطع باستدراك الماضي او تخيل المستقبل او بتعليقات هي اقرب ان تكون على لسان الاشخاص ومزاجهم ووقائعهم .) (٢١) . ولكن لنقرأ نموذجاً آخر لهذه الإدارة البارة الخفيفة المقطعة الموزعة :

(اصبعه على الزناد . اغمض عينيه . ستموت الى جهنم . وصر على اسنانه . عيناه ما تزالان مغمضتين . تصورهما . بركة من الدماء تسبح في بقايا عظام همد . يقولون ان عظام الهدهد تسبح لوحدها . انها سحرية . كان يقول لنا هذا ساحر القرية المعلوم الاذن . وتمطق . طعم ماء العين المالح في فمه . ما اطييه ماء العين . ألم تدوقوه ؟ ساذيكم اياه . ليستعد كل من يريد ذلك . ليحضر له اناء عميقا . سافقا مئة عين . الخرطوشة التي في بندقية الصيد تحمل داخلها مائتي طلقة . سافقا العيون ساذيكمكم طعم مائها . انه سكر . وتمطق . انه في فمي ما اطييه . ماء عيني . العرق يسد غزيرا على جبهته . يدخل الشلال الى المصب . . مط . . طعم ملحي ما اطييه . . اصبعه على الزناد . . سافقا العيون . انها تربني . لم اقتلها ؟ والدها كلب .) (٢٢) .

هنا نلاحظ سردا سهلا تختلط فيه الشخصية القصصية وشخصية المؤلف ، وطريقة لا تكلف الكاتب عناء او يقظة او تدبرا ، فلا حساسية شعرية ازاء الانتخاب والاختيار ، ولا حرص على ما لا يكون العمل بدون عمل فنيا : النظام والهدف ولغة الحيوية الهادئة ، بل استطراد يكاد يكون لفظيا :

(لقد لاحظ العصب منذ مدة جارهم الغراب يترصد حمامة وبتسم لها دائما عندما يلتقي بها فكانت هي تفضي الطرف وتمضي صامتة . وكان الغراب يهرع لمساعدتها وتخليصها عندما يبدأ زوجها بضربها . زوجها يضربها كل يوم تقريبا . لا يمر يوم دون ان تكسي حمامة . حمامة لا تشعر بوجود الغراب لانها لا تستطيع ان تنظر الى النافذة التي يقف وراءها مباشرة فهناك دائما كتلة من الشمس تنعكس على الواح زجاج النافذة ، فقد نظر هو ذات مرة من اسفل باب غرفة حمامة الى نافذة الغراب قبل مجيئه الى البيت فلم ير شيئا . وقد احس كان كتلة من الضوء داخل رأسه تتراقص في عينيه . امه قالت له لا تحلق بقرص الشمس طويلا لانها تؤذي عينيك . المعلم قال يجب ان ننظر الى الشمس من وراء زجاجة سوداء . سوداء جدا فقط .) (٢٣) .

فلا عجب ان ينتهي الفهم الخاطيء والاستعمال السيء للتداعي الى حلول الانشاء محل البناء القصصي :

(مناخ بخيل في علوته . . اترصد كليا ما يدور حولي ، واكرر مقدرتي على زرع قلمي في الارض وحينئذ افرح . . افرح . هي ذي كلماني وانا الخنثى في ضميري . . وتسطع ، ارى النور ، افد بنشوة ، واصام تكون الاشياء اكثر علوية . . اشعريباتعاش . عمري ، بواكير خلود . والزمن ، مجموعة تلال حمقاء . . ومع ذلك اصر ان اكون شيئا . هذا الشبه احسه ، افاقي لوعته . سوف اتمرد واكون معنى لوجودي . . التحق بالنوار مع ابي .) (٢٤) .

كان اغراء السهولة والامتداد اللامبر في هذا الاسلوب مدعاة لان يقف النقد القصصي الحريص على تاصيل الفهم الصحيح للأنماط القصصية الموروثة عن القصص الكلاسيكية العالية موقف التحفظ منه ، فلم تكن ثمة ثوابت نقدية واعية تفصل بين الحرية النابعة من ضرورة فنية تستلزم هذا النوع من الاداء القصصي ، وبين ميل مزاجي الى التنفيس : (النفق الطويل : مهدي عيسى الصقر) ، او التكرار اللامعدي لخطر صغير بعينه لا يني الكاتب يكرره مرحلة بعد أخرى (عربة الجنوب : روزنامجي) مؤكدا ان الخوف من ان تكون قصة تيار الوعي رتيبة يشير الى احد تلك العيوب التي يمكن ان يقع فيها هذا النوع من القصص ، او الملاحظة التفصيلية لموضوع او موضوعات ترتد بها القصة الى لون من الواقعية السيكولوجية الفوتوغرافية (أعماق طيبة ، العربة ٦٣ : جيان) ، او الاستسلام الكامل لرغبة طاغية في البوح بازمنة ذاتية (مياه جديدة ، سري رقم ٣١ : نزار عباس) ، أزمة طويلة طاغية تجعل القصة قريبة من تلك الخطورة التي تحدثت عنها فرجينيا وولف في القصص السيكولوجية : الخطورة الكامنة في حب التحدث عن الذات ، هذه الصفة اللينة .

لقد وجدت طائفة من شبان الخمسينات في طريقة عبدالمسك نوري فتحا وريادة ، لانها فتحت امامها بابا واسعا لان يعبر الكاتب بحرية عما اهمله الواقعيون التقليديون : شغقات الضمير المحتدم او جراح الذات المذبذبة في انكساراتها وخيبتها وانسحاقها ، لكن هذه الطريقة ما لبثت ان جنحت في قصص الستينات الرديئة الى لون فج من الادب السهل لا ضابط فيه ولا حساسية ازاء طوفان من الكلام اراد له اصحابه ان يعد منلوعا او تيار شفور . ان الاستخدام السيء لهذه الطريقة انتهى بها الى ان تكون موطئا سهلا لاحساس بدائي فج بازمنة خاصة لا تهم احدا سوى الكاتب نفسه . ان التوزيع الموسيقي العذب للمادة المتسعة بطريقة لا بد فيها من التفنن والابداع والابتكار امسى ثروة سكارى مازومين ، طرحا او (تقيوا) لركام من الغواطر لا تندرج في شكل او نظام ، بل وامسى احيانا عصابية جامحة لا تعرف الفن ولا تعترف به .

★

واما حسين مردان فقد هدته غريزة فنية صائبة الى ان (كثرة الانتقالات الفجائية) عيب لا يسيء فقط الى هذا المطلب الاساسي في الاقصوة الكلاسيكية : ثبات الهيكل الهندسي ، بل هو ايضا عيب في استخدام اسلوب التداخي الذي لا بد فيه من وجود تداع في المعاني يستنعي حضور صور او خطرات او ذكريات معينة . ورغم ان حسينا يتخذ من قصص عبدالمسك نوري مثلا لتوفر هذا التداخي على نحو صحيح ، فان اهم ارائه في هذا الاسلوب اشارته الى هذا المزالق الخطير : (التذكر المنظم العجيب) . . فكما لا ينبغي ان يكون التداخي ضياعا اعمى او انقيادا لا مبررا وراء كل خاطرة وكل صورة ، لا ينبغي كذلك ان يكون متكلفا مصنوعا قائما على تذكر واع ينظمه الكاتب تنظيما ويصطنعه اصطناعا ، وذلك حين يكون جوهر التجربة او التناول سببا منطقيا نقديا تحليليا بينما يريد القاص للشكل غير المناسب لذلك الجوهر ان يكون احياء بان القصص مرحلة حرة في الذاكرة : (النظام الخمر : غانم الدباغ) . ولقد تنبأ الاستاذ عبدالمسك نوري الى مساوئ هذه الطريقة الآلية الخاطئة فقال :

(وبديهي انني لا اعني بالتفاعل - يعني التفاعل الحيوي بين الماضي والحاضر - كلمة يقولها احد الذين يلقاهم البطل في حاضره فتعود به الى ماضيه ، او لافتة على الطريق يراها البطل فتعود اليه بمعنى الذكريات . ان هذا لا يمكن باي حال من الاحوال ان يعتبر تفاعلا حيويا له قوة التأثير والتغيير . .) (٢٥) ، فلم يكن غريبا

ان تقود نوري طاقته الإبداعية النقدية المثقفة الى تجاوز اخطاء البداية ، فيكتب قصة (الموت والغرباء والليل العميق) مقدما عبرها نموذجا ناضجا ومرهفا لبناء قصة سيكولوجية على طريقة التداخي . ان القصة الناضجة من هذا اللون لا بد ان تنطوي على قدر من استثارة الاحساس بالموسيقى ، موسيقى الشعور التي عرفناها في قصته الجميلة (العاملة والجري والربيع) او موسيقى الفكر او موسيقى الزمن . ان في ذلك اقترابا من هدف جويس : ان يستخلص من فترات الحياة اليومية انغام الشعر .. وبسبب ان نوري فنان مقتدر فان عملا مرتجلا مثل (زمكان الحمير) يبقى في ادبه الاستثناء الرديء الذي يمليه الغضب اليائس . انه في افضل احواله ، حين تنحسر موجة غضبه فيهدأ نفسا ويستقر اسلوبا ، قادر على ان يكتب الروائع في القصة الواقعية الكلاسيكية الحديثة . اما تراه في تلك القصة التي تحس فيها فتاة مراقبة خجول بحب منكتم لقريبها الشاب الذي اجتمعت اسرته لتوديعه ، وقد هيات الفتاة للحظة الوداع هدية صغيرة لم تقدمها له خجلا ، فلم تملك الا ان تودعه بنظرة الحسرة وقد انتصبت في حديقة الدار ساعة غيابه شجرة متطاولة راحت الفتاة العاشقة تنطلع من النافذة السي سموخها الباسق ، يذكرنا باروع ما كتبه كاترين منسفيد من قصص واقعية شعرية حفلت بذلك الاستقصاء الهادئ اللطيف للاحاساس الذاتي بأزمة ما ؟

ان التداخي الجميل هو الحرية المنظمة ، او النظام الحر ، يعانق فيه الرصد الواعي الاستدراك الحالم بفاعلية حساسية منبرة خفية ، وتآلف فيه الحرية والضرورة الداخلية ، فلا شطحات خيال تستلب من القصة ملامحها وموضوعها وحدودها ، ولا جمود تحرل بسببه القصة حركة الطابور العسكري . ان الحركة الحرة الرشيقة لا يفتاع الذاكرة ينفي ان لا تجافي مطلب تنظيم السادة واتقان الشكل .

ان التفاتة حسين مردان الرائدة والمهمة الى ضرورة التمييز بين (تداخي) هذا الاسلوب الصعب الجديد والمفري وبين (كثرة الانتقالات الفجائية) ذلك العيب البدائي القديم المستكره ، لم تكن مجرد ملاحظة نقدية بارعة ، بل كانت اساسا وطيدا لما كتبه حسين من اقصيص سيكولوجية نهج فيها - ولكن باقتصاد جميل وحساسية عالية - هذا النهج القصصي الجديد .

لقد كان حسين حريصا الحرس كله على ان تتحرك التفاصيل في هذا اللون من قصصه بحرية معتدلة لا جامحة في اطار من مناخ نفسي متجانس تعل فيه وحدة الانطباع محل وحدة الحكاية المروية .. ولا بأس فيه من الاستعانة بهذه الحيلة القصصية المعروفة فسي قصص تيار الشعور : تثبيت نقطة ارتكاز واقعية هي بمثابة الالزمة الخارجية التي تبدأ منها سلسلة الصور او الالفاظ ، لازمة لا بد ان تنطوي على ايحاء خاص تكون به مفتاحا لاستعدادات جديدة مبررة بتبرير نفسي داخلي . لم يكن حسين يعلم ان فرجينيا وولف كانت تتخذ من دقائق ساعة بك بن ، او سقوط الاوراد ، او هطول المطر ، او تسايه على زجاج نافذة ، لازمة ثابتة في القصة هي مركز تداعيات الشخصوي ، ومع ذلك كانت غريزته القصصية الوهوية تقوده الى الاستعانة بلازمة موحية وبلغة : المراحل .. في قصة (الضحكة والحذاء) (٢٦) التي كان حسين يدرك جدتها المبكرة حين دفعها للنشر في احدى المجلات على انها (قصة سيكون لها دويا .. فهي قصة من نوع جديد) لكن وعي الحر التقليدي عندما (كلمة .. نشرها .. وذنبه على جنبه كما يقولون) . ان مطلع

القصة ذاته يوحي بهذا النسق السيكلوجي المتحرر الذي بنيت عليه : (كنت اخر من قادر العانة . وكنت احس ان الف مروحة تدور في رأسي ..) وتم الثقلات بواسطة عبارة : (وعادت المراحل تدور في رأسي من جديد) ، وتبقى للقصة برغم الحرية الظاهرية دورتها الداخلية المنتهية الى قرار اخير تهاد بعده المراحل .

ان استخدام التداخي عنده في ظل الجيشان الهادئ للانفعال العميق وتوظيفه بذكاء للتعبير عن هذا الجيشان هو الذي نأى به عن المييين الشائعين : الفوضى والتصنع معا ، فهو على النقيض من اغلب قصاصي جيله لا يستعجن بالتداخي ليروح بشكوى صاحبة او لينفس عن خاطر هائج مزدحم ، لانه اذا ما هاج به الغضب كتب الشعر او النثر المركز . ان التداخي عنده يقترن بالتعبير عن شجن هادئ ، شجن روح هائلة او متعبة او حائرة او متمية بعشق لا شفاء منه ، رشيقة التلفت الى ما حولها ، حسنة الاستفادة مما تراه ، موازنة بينه وبين ما اختزنه من تجارب وذكريات :

(لقد جلس يوما على شاطئ البحر الاسود .. كان ذلك من ثلاث مناطق . كليوس وفارنا ومامايا .. اما الان فان كل امواج البحر الاسود في عينيه وفي قلبه ودمه . البحر الاسود . الاسود . وحظه ايضا شديد السواد . اكثر سوادا من الفحم ومن اعماق الليل ... الليل هو على وشك الوصول . هل يوجد من يفهم الصمت ؟ الصمت الذي يتكلم داخل الدم . يتكلم بلا انقطاع .. لقد صار مثل القمر وراء الفيوم .. بحة تموت في نهاية زقاق فارغ .. فارغ الى درجة الرعب .. ليقف امام هذه الشجرة القديمة . لا ليواصل السير .. الى اين ؟ ليس هناك اي مكان معين ! خطوة . عشرة . مائة . كم وجه نظر الى هذه الاغصان ؟ قبل خمسين او ستين او سبعين سنة كانت نبتة صغيرة ترتجف وتميل مع الريح . هي لا تدري ما معنى الليل ..) (٢٧) .

ليس الفارق بين ضمير الغائب هنا ، وبين ضمير المتكلم الذي شاع استخدامه في هذا اللون الادبي ، فارقا شكليا لا دلالة له ، لكنه الفارق بين كاتب فنان يحرص على مراقبة الموقف فيحتفظ بمسافة فنية بين المؤلف وبطله ، يحل في وعيه حينا ويعتمد عنه مراقبا ومحللا حينا اخر ، وبين كاتب غشيم لا يجد في هذا الاسلوب الا تخففا من عناء التكوين القصصي وطريقا سهلا للتعبير الفج عن هواجس حبيسة ومكتظة يستبد هياجهما بضرورات الفن القصصي منحرفة به الى لون من الاعتراف .

لم يكن عبثا ان يقترن التداخي عنده بالقصة السيكلوجية التي تتطلب هذا الاسلوب ، وقد يعسر فيها ضرورة تعبيرية لا يغني عنها اسلوب السرد التقليدي ، فهو وسيلة مسعفة للتعبير عن هذا التذبذب بين الحلم والواقع ، والذي كان يدل على ضياع الاديب الواعي المسؤول ابان الخمسينات العراقية بين الاحلام والاسئلة الكبيرة وبين احباط شامل وطاغ يجعل الاديب واحدا من الالاف الذين كانوا يدورون حول شجرة الزقوم . ان فنانا يقف في لحظة اعياء وتوحد (عند جرف دجلة وتكشفت امام عيني الهوة الهائلة ورايت تاريخ البشرية كله دفعة واحدة) لا بد ان يكون قد احس بحاجة حقيقية الى هذا الاسلوب الجديد وبقدرته على ان يجمع بين اشياء كثيرة في حركة مكثفة تستبقي للقصة جوا خاصا متجانسا او مذاقا سيكلوجيا بعينه ، فهو اذا استخدم السرد القصصي المألوف في قصصه الاجتماعية النقدية او فسي قصصه الساخرة ، يستبقي الطريقة الجديدة لقصصه الذاتية او العاطفية ما دام موضوعها (حوارا صامتا) يمتزج فيه الواقع بالاشعور . يقول : (اما القسم

الخاص بحياتي السرية ، اعني الوقت الذي التقى فيه مع نفسي . « اننا ذاهب الى وحدتي .. اننا قادم من وحدتي .. انا لا احتاج معي سوى افكاري » فشيء لا يمكن رسمه او التحدث عنه السي الاخرين . لان مظهره حوار صامت لا علاقة له باي فعل عام الا من ناحية واحدة ، هي ناحية امتزاج الواقع بالاشمور . (٢٨) .

ذاك ما نلاحظه في قصة (وحدي في القفص) (٢٩) ، فهي تصوير لفردات حياة يومية خاوية من المعنى والهدف يقتربها الضجر وتربط فيها الجزئيات عبر نسق سيكولوجي ، فهي تشبه قصة (دوران المراح) : تلك تصوير للعودة الليلية الكثيرة ، وهذه تصوير بالاسلوب ذاته ليقظة صباح من الحياة نفسها . انهما وجهتا عملة واحدة يستحيل فيها الصدا عبر قلم قصصي رشيق الى ادب طلي يحفل بمسحة من حزن هادئ تشوبه سخرية رقيقة هي ثمرة الشموخ بأحباط شامل يضع في العمر ويمسي اليوم (خطوة جديدة نحو الموت) . ان شباها لا يخفى يقوم بين هذه القصة وبين القصص القصيرة الحديثة في تكرارها لوحدة الحدث المتطور او الحكاية المترابطة والتفتاتها الى رصد جزئيات او لحظات كأنها ذرات تتماوج في دائرة يتداخل فيها الضوء والظل . على ان هذا الشبه لا يعني ان حسينا يحاكي هذا اللون من القصص الجديد ، فقد شغل في سنيه الاخيرة بقراءة الروايات العالية المترجمة عن متابعة القصص القصيرة الجديدة ، بل هو يواصل ما بداه في الخمسينات منسجما معه امينا له . لقد كتب قطعا ادبية كبيرة الشبه بما ينشر اليوم من قصص قصيرة : سلسلة من خواطر نفسية صغيرة لا ينتظمها حدث او تندها حبكة ، بل يوحد بينها جو نفسي بعينه . انها قصة جو وتصوير عن هاجس اكثر مما هي قصة فكرة وتعبير عن معنى بذاته .. لكن حسينا لم يقدم هذه القطع على انها قصص ادراكا منه لما يميزها عن القصص واحتراما لشروط القصة الفنية كما عرفناها في نقده وفي اغلب ما نشر له في باب القصص من الصحف الخمسينية ، بل لعله كان يعلمها اوثق صلة بهذا الفن الذي عشقه وقدم فيه انجازات طيبة : المقالة (٢٩) .. والحق ان هذا اللون من النثر السيكلوجي الذي برع حسين في كتابته والذي كان يتسع لكل خلجاته وخواطره وتجارب لم تكن الحدود فيه واضحة او ثابتة بين القصة والمقالة ، فقد تنحصر الاولى من قواعد البناء القصصي لتتنفس جوا اكثر حرية وبخاصة حين تعبر عن ازمة او هاجس ذاتي ضاغط فتقترب من المقالة لطفيان كفة تائر الكاتب بالموضوع على كفة بناء الموضوع بناء قصصيا يتضمن تأثيرا مكتوما ، فتعطي صورة خاصة غنائية حول تجربة ما وحديثا حرا عن الذات ، وقد ينتظم الموجات النفسية في الثانية خيط قصصي يصل بينها في هيكل قريب من الهيكل القصصي فتعطي انطباعا قصصيا له بداية تتنامى الى ذروة فليست ختام يكمل بها الانطباع ويكتسب وحدة او مفزى ، ويتضح ذلك خاصة في الاعمال النثرية القصيرة التي يستغرق حسين فيها احساسا بعاطفة ما يشغل عن الاستنتاج او الحكم او التأمل الفكري الذي يصود بالعمل الى دائرة المقالة ، فيبقى في جو نفسي خالص له طراوة الجو القصصي ودفعة الحياة القصصية .

منذ وقت مبكر التفت حسين مردان الى هذا اللون من القصة النفسية الذاتية فكتب تحت عنوان (من ذكريات الطفولة) قصة (حديقة الشط) يصف فيها حينه العاصف الى طفولته وقريته وحزنه لمرور الزمن . ان نهر الذكريات يسيل ، والمقارنة الشجيرة بسن غفلة الطفولة الالهية ومسؤولية الشباب المحبط تنمذ في علوبة أسرة . ومن هذا اللون مقالته القصصية المبكرة (باريس نهر

(٢٨) الازهار توري . ص ٢٠ .

(٢٩) اقرا : من ذكريات الطفولة ، وحدي في القفص ، بطاقة ،

وراجع : الازهار توري . ص ٢٠ ، ٢١٣ ، ٢٢١

الوردان) يروي فيها اول رحلة قام بها في صباه مع صديق للطواف حول العالم تحقيقا لحلمه الدائم بالرحيل ، لكن الرحلة التي ادلاها (جنون مخيف للانطلاق والتشرد) انتهت عند نهر الوردان لحظة ميلادها .

وقد كان هذا الاداء القصصي الذي يلتقي فيه الوصف بالتحليل بالتداعي اداة مسعفة للتعبير القصصي عن تجربة الحب الصامت الفاشل . ان حسين مردان ، رجل الصباب المتختم ، خير من عبر في نثره وقصصه عن وطأة ذلك الظل الحزين الرقيق الذي يغمر قلب العاشق المحروم ، يفجر الحب - وان لم يكن متبادلا - بتابع الخير في قلبه المنكسر ، فلا يسعده ان يرتفع من اجل نفسه .. (فهو لم يملك نفسا ! انه انسان مرق ! وعليه الان ان يجمع اجزائه من كل مكان ويبني له وجودا جديدا .. هو يريد ان يعيش ولو من اجلها فقط . انه يريد ان يرى اليوم الذي ستتزوج فيه ويشاهد صفارها يترافسون خلفها في الطريق ، ويقول لنفسه عند ذلك انه ما زال يحب هذه المرأة المتزوجة ، يحبها منذ عشرة اعوام ، وسيحب زوجها كذلك .. وحاول ان يوحي لنفسه انه لا يحبها لذاتها فقط ، وانما لانها تمكس له صورة للمرأة الواعية التي تمثل كل انسانيته وتاوه .. لو كان في حوزته بعض ما يملكه فلان ! هؤلاء الاغبياء الناهضون) (٣٠) .

وفي قصته (كرسال يابانسة التذاكر) اقتناص عذب لتلك الازمة العاطفية الرومانتيكية المتكررة : لقاء قصير مع بائعة تذاكر ذات اشراق طفولي اثار الحزن والشوق والامل والتائب المر في القلب الهرم ، حتى اذا ما حاول العاشق المتعب ان يبدأ شوطا اخر في اللعبة المنهكة وخيل اليه ان (هذه اللحظة المدربة) بتسم له بطريقة خصوصية كانت هي ترقص مع شاب ابيض املس الخدين (٣١) .

والحق ان عنوان « القصة النفسية » الذي تقدم به قصة مثل (الممن) تميزا لها عن القصص الاجتماعية قد لا يكون وافيا بالفرض ، فهي مثل (وحدي في القفص) و (دوران المراح) قصص اجتماعية بمعنى ما ، لانها تتعامل مع تجربة اجتماعية من زاوية انعكاسها على الذات ، فالازمة الفردية في اي من هذه القصص الثلاث تشي بما يماثلها لدى طائفة المثقفين المستعيرين . انها جهد قصصي لانتقاط ظلال قضية عامة منعكسة على صفحة الذات المحبطة ، ففي قصة (الممن) تطالنا لحظة نفسية ثرية تفيض بصدق نادر : انسان مثقف يتخبط في (هذا الاقيانوس من الموج الاسود ، هذا التيه من الصمت) ويفكر بمستقبل البشرية بعد الف عام . (وفي سكوت مطبق مضى يناقش نفسه بمنطق سليم . انسه انسان مدرك يؤمن بالعلم .. فرجل مثله يجب ان لا يرتعش من الوحدة او الظلام او الاصوات التي لا مكان لها ، ومع ذلك فهو خائف يترنح من الخوف ، وانطرح على الفراش من جديد ، وفي الساعة الرابعة صباحا سقط في النوم ..) .

ومن وجوه خلق حسين واتقائه دقائق الصنعة القصصية الثغارة الى لمسة الختام المبررة وما تصفيه على القصة ، بالمفارقة او السخرية او التضاد او التباعد من حيوية واكتمال مفزى لا يسد ان يكون حسين عرف سره في روائع القصة القصيرة المودونة ، فهو ينهي (الممن) بقوله : (وعندما استيقظ بعد الظهر قالت له شقيقته وهي تبسم : لقد كان نومك مريحا امس لانك لم تسكر ليلية البارحة) .. ويكرر هذه النهاية في قصة اخرى مشابهة يصف فيها معاناته لوطأة ليلة مكنته بالاحزان والوساوس والاحلام ، اذ الداخل يغور ، والاسئلة الوجودية عن المصير والزمن تتوالى واحساس خائق

(٣٠) يحب ولكن مع نفسه . الاخبار ١٣ تموز ١٩٥٦ .

(٣١) الازهار توري . ص ٩٨ .

بان (العالم متخف بالنفاهات) يضغط على قلب الفنان ، وينتهي ذلك كله الى : (ارتدت ملابسى وذهبت الى الجريدة وجلست مع بقيصة المحررين متحزرا . ولكنهم لم يجدوا شيئا غريبا بي ، فقد هبط القناع البشري على وجهي ، اما في داخلي فشيء لا يمكن ان يعرفه غيري . لقد عدت الى انسانياتي واختفى الدكتور - جيكل - فابستمت ورجعت وانا اترنم كطائر اطلق من القفص ..)

ان حسين مردان في (دوران المرواح ، الممن ، وحدي فسي القفص) قصاص متمكن ومجدد ، لا بد ان يذكر له تاريخ ادبنا اسهاماته في كتابة هذا اللون النسي لكسب المهم من قصص الخمسينات العراقية . انها قصص تمنحنا (متعة الهيمان التي لا تعوض في الحكاية المتسلسلة) (٢٢) .

كان عشق حسين مردان للمرح والسخرية وراء التفاته الى لون من ألوان القصة القصيرة معروف في تراثها الكلاسيكي ومحاكاته في بضع اقصيص طريفة دلت على طبع منشرح صاف لا يستطيع بدونه كتابة قصة مثل (حكاية من نقطة الصفر) (٢٣) . ففيها يدار الحدث بغلظة يد لبقية تنسجم مع موضوع القصة وجوها الطلق ويتحرك في مدى قصصي منضبط ، فهي مكتوبة بذلك (المرح الصبياني) الذي طبع سلوكه حسين وتكشف عن جوهر شخصيته الشعبية الحقيقية وراء شخصية (الدكتور الفصوب) او (رجل الصالونات المهذب) . انه هنا رجل شارع حقيقي وابن بلد اصيل مريح يجسد في شريحة يومية صورة عن حياة أبناء بلد مريحين يتميز من بينهم عامل المقهى .. رشيد .. فنرى التفاتاً جميلاً الى تضمين القصة هذا الزاح اليومي المألوف بين العامل واصدقائه رواد المقهى . ان (حكاية من نقطة الصفر) دعابة حلوة للذلة وملحة طريفة .

كانت سخرية حسين مردان بريئة من الحقد والازدراء وان دلت على رفض وانكار ، فهو اذا تناول نماذج انسانية يرفض جمودها او تناقضها او هزال تكوينها ، لا تبسو امامنا بمظهر زري مستكره ، بل يحملنا عبر المعالجة الهادئة الباسمة على ان نشاركه ادراكاً جواذب القصور الاساسية في شخصية الانسان الصغير يتطلع الى ما لا يستطيع نواله ، او يحرص على الظهور بغير حقيقته ، فيستثير ذلك احساساً بسخرية مفعمة بالفهم وربما بالشفقة . ان حسينا في هذه الاقصيص اقرب ما يكون الى تراث الاقصص العالمي والسى تراثها في القصة الروسية ، وبخاصة قصص جيخوف القصيرة .

ففي قصة (رجل يكره المن لان له هواية) (٢٤) نرى السيد عبود رجلاً ضالاً بصخب المدينة ، فقرر ان يعمل المستحيل لينقل نفسه من هذا الجحيم . قل ينقش العرائض طالبا نقله دون جدوى فاضطر الى استئجار عربة وقلية ، وكانت زوجته تعرف الهدف من شراء الارض فلم تدخل معه في مناقشات اخرى .. (.. وبدأ السيد عبود يتشم ولكن الشيء الذي كان يضايقه هو انه لا يستطيع ان يشاهد طيوره وهي محطقة في الجو وهذا هو الشيء الوحيد الذي يعبه والذي طلب النقل من اجله . ولقد كان والده ايضا مبتلى بهذه الهواية الجميلة .) واخيراً قرر السيد عبود ان يقوم بالمخاطرة فوضع خطة محكمة .. فتح باب القفص فانطلقت الطيور واختفت ، ولكن السيد عبود كان على يقين تام من عودتها ، لذلك ظل واقفاً يتطلع الى الافق .. وطال انتظاره .. فتلفت حوالياً ثم استقرت نظراته على .. (.. كان هناك رجل كهل وامرأة شابة .. وحملت الريح الى اذنيه تلوهاوات المرأة المبهجة فاختفى اجفانه وهبط السلم .. وفي صباح اليوم الثاني شاهد السيد عبود السيد عبود يكتب عريضة جديدة ..)

سخرية لطيفة في عرض متسق ولفة معبرة وبناء مستقر يزينه

تشويق ذكي في قوله : (كانت زوجته تعرف الهدف ..) مما يدل على خبرة بأسرار التشويق والصنعة القصصية ، وشخصية قصصية واضحة الملامح وجدت ذاتها ومحور حياتها في هواية وحيدة لا فضل ولا خيار في صياغة ايقاع الحياة من اجلها فقد جاءت بالورائة !

ان بطل هذه القصة - الطرفة يشبه بطل قصة (طراز خاص) (٢٥) . السيد طالب : رجل الثلاثين الذي بدأ يفقد صفاته الانسانية ويتحول الى آلة ، يتدحرج يومياً على نفس الرصيف منذ عشرات السنين ، وفي مقر عمله في المحكمة يقذف بجسمه الرفيع المتقن التوزيع على الكرسي ، وعلى شفطته تلك الابتسامة التقليدية التي لا يسمح لها ان تلو الى عينيه مطلقاً ، فلا يمكنك ان تفهم منها اي معنى ، فهو نفسه لا يعرف ، يدخن بقانون خاص لا يكسره الاجتماعاته باصدقائه لينغمس في المناقشات الادبية التي تنقلب اكثر الايام الى نوع من المهارات ، عندئذ يضع عليه سكاكره على المنضدة ويدخن دون ان يحسب للزمن اي حساب !

تنتمي هذه القصة الى باب (قصص الشخصية) التي تجمع من الجزئيات واللقطات ما يتضافر على رسم صورة محددة لشخصية ما عبر ثورة زمنية متكاملة من الصباح الى سهرة المساء فعودة الى الصباح . ان السيد طالب شخصية ذات سمات كاريكاتورية : ثبات حارم في نطق الحياة يليه خروج مفاجيء وعاصف على هذا الثبات لسبب ناله تظهر من خلاله الشخصية بمظهر زائف ، ولا بد ان يكون السيد طالب هذا انسانا عرفه حسين وعرفته اوساط الخمسينات الادبية فقد كانت تقص بالدخلاء والادعاء من كل لون .. لعله ذلك « الشاعر » الذي ابتلي به (شريف) في (خمسة اصوات) ذلك الذي (كان يقرزم الشعر ويتردد بعض الحين على مائدة الاصدقاء الخمسة طلباً للنصح وطعماً بالثأر ..) (٢٦) . واين هذا الكذاب المتاديب من صورة الفنان الحق كما رآه حسين وكما حاول ان يكونه ؟ ان السخرية من بطل قصة (طراز خاص) مقصودة لابرار تناقضها الكامل مع حقيقة الفنان التي عرفها حسين في بطل (القمر وستة بنسات) لسومرستوم ، ذلك (الفنان الحقيقي الذي يضحي بكل شيء حتى الزوجة والابناء في سبيل الفن) والذي (بدأ وقد تجاوز الأربعين حياته الجديدة ، حياة الفنان ، وراح بعينين مفتوحتين يندفع كالسهم الجبار يخوض خلال الجحيم .. ولم يكن هذا التحول في خط حياته وليد رغبة عابرة او مجرد انطلاق بوهيمي من قيود الحياة الروتينية . لقد انطلقت البذرة الجهنمية في لحظة جنون مقدس ..) . وجد حسين نفسه وتجربته في مستر يكلايد فرآه بعيني موم (يرافق وجهه الجوع الاصفر اياماً رهبة ، فيبدو للناس كالحديد الصدي بينما كانت اعماله صافية ومملوءة بالجمال ..) ، بينما وجد نقيضه الفني في السيد طالب ، فراح في قصته يسخر من الادعاء ، من الانضباط الفني الذي كانت حياة حسين ثورة عليه ، ويقدم - في غير ما حقد - نموذجاً واضح السمات لهذه الفئة المتطابقة القائمة من الطبقة الوسطى ، اطمأن الى نفسها والى واقعا اطمأن الجهل والخبول ، فهي مسمرة الى ذات قانعة بخيلة الى (مهما يبني - السيد طالب من حاتميه فلا يمكنك الا ان تضمه مع البخلاء ..) .

وليس بطل قصة (الزوج الذي لا ينقص حبه) بعيداً عن هذه الفئة ، بل لعله السيد طالب ذاته في الجانب الاخر الخفي من حياته الجانب العاطفي . اي مسرحية كوميدية قصيرة سيكون السيد طالب بطلها لو اصطرع الحب والشبق فيه ؟ . انه يحب زوجته حبا لا ينقص رغم السنوات الثماني ، وحين ذهبت في زيارة لامها استغرقت شهراً (شعر برعب الوحدة يعتصره .. لا .. انه لن يخونها مطلقاً .. ولكن هذه النار ؟) ، ويتجه تفكيره الجائع الى جاراته الجميلة واخذت الحمى

(٢٥) الاخبار ٢ حزيران ١٩٥٥ .

(٢٦) خمسة اصوات . ص ١٨٦ .

(٢٢) الازهار توريق ، ص ٥٠ .

(٢٣) الازهار توريق ، ص ٦٠ - ٦٢ .

(٢٤) الف باد ، ج ٥٨ ، ٢٠ آب ١٩٦٩ .

شرف الريانة والامتنياز .

ان احساس بالشفقة هو الذي املى عليه كتابة (عودة البغي) ، تلك القصة الساذجة في موضوعها واحساسها ، رغم انها في لغتها وانطوائها على (مشكلة) تنسجم مع فهم حسين مردان للقصة ، فانها تنتشر لذلك الفهم في غياب التوازن والتناسب بين اجزائها ، اذ يحل المدخل الوصفي لتلتي القصة ، هنري بيت بضاء ، حيث الام وانقاد والنساء وقد علا مجلسهن الصامت الوجوم بسبب منع البقاء ، تنفجر (الام) بانفسه على (انزمان) ثم تعلن اطلاق البيت . بعد هذا التمهيد والاعلان عن (المشكلة) الذي استغرق حيزا اكبر مما يستحق ، ينتقل الكاتب الى موضوع قصصى او مشكلة اخرى تنبثق من الاولى وبسببها .. فهي الصباح الباكر غادرت (سعاد) البيت ، فلحقها (انط) زبون يهوس باسمها وقد ظهر (كل ما في اعماقه من انسانية وخير وفضيلة) يشكو لها من حيرته وضياعه .. (وشعرت البغي الصغيرة بالشفقة عليه ، فقد كانت هي نفسها حائرة ، ولكنها كانت قد عفت العزم على الرجوع الى بيت امها ، فهي ما زالت تحترم نفسها وان الرجل الذي اغواها قد مات ، وقد سمعت قبل مدة ان امها قد انتقلت مع شقيقها الصغير الى المدينة وانها تستطيع العثور عليهما ، واحسست بالفرح ... فابتسمت) ، وانتقلت القواد المسكين بالزواج منه والبحث عن عائلتها ، فبهت الرجل فرحا ويستعجلها النوجه للمحكمة كما اقترحت ، فقد عادت روحه كلها لجسده (٣٨) .

في هذه القصة التي تبدو وكأنها قصتان ارتبطتا معا بسببية ميكانيكية ، يكرر حسين مردان بطيئة قلب القصص الواقعي الخمسيني موضوعا يكاد يكون تقليديا لتوصيل هدف بعينه : ان يظهر ما في اعماق الفقراء من فضيلة رغم وحول الحياة وعسف الظروف ، سوى ان القارئ قد الف ان ينبري رجل شهيم نبيل الى انقاذ البغي من حياة الائم لتنتفح حياتها عن صفحة جديدة ، لكن حسينا يقلب الصورة للهدف ذاته فيجعل البغي هي التي تنقذ الرجل من الضياع الذي كان ينتظره .

واما بطل قصة (الاغتسال بالدم) ، فريس قريسة كهل في الخمسين امره والده حين كان شابا ان يقتل اخته جميئة رغم حبه لها لانها هربت مع رجل تحبه وتزوجته ، ففعل غسلا للعار ، ودخل السجن فضاعت منه جارته عائشة التي كان يعتزم الزواج منها .. وما هو بعد ثلاثين عاما يواجه المشكلة نفسها ، فقد هربت ابنته الصغيرة مع فلاح لان الاب رفض تزويجها منه ، وعليه الان ان يامر ابنه محسن بالبحث عنها وقتلها ، ومحسن الشاب يحب جارتته فاطمة ! ودون تمهيد او تعمق لجذور الازمة النفسية ياتي الانفراج في اعلان الاب الكهل بين رجال القرية .. (ان ابنتي الهاربة ستمسود الى القرية ... ستعود مع زوجها وستعيش معنا .. ثم اردف وهو يتسم في وجه معلم القرية وقد ارتفع صوته قليلا : انا لا ارى في هروب ابنتي شيئا من العار . ان الزمان يتغير ، ثم امر بتوزيع القهوة على الجالسين وقد توهجت وجنته السمراء المقابلة للموقد ..) .

قصة وعظية هدفها الاصلاحى يفسد منطقها الفني الداخلى وصدقها الوثائقي معا فيحمل الاب على تغيير موقفه دون تمهيد او صراع داخلي ، لذا اتمت شكلا ميكانيكيا ضاعف من افتعاله تكرار الازمة بعجزياتها واطرافها . ان ما اراد له الكاتب ان يكون توترا دراميا ليس الا لقاء مصطنعا بين مفهوم الحكاية والفهم البدائي الاول للقصة القصيرة : العقدة المتصاعدة الى ذروة فانفراج .. ان (الاغتسال بالدم) شيء مما كان يصلح آنذاك للاعداد التشيلي العامي ، وعودة غريبة الى الحكاية التي رفض حسين مردان ان تعد قصة قصيرة .

بفقد

تخفى احشائه ، فقد نهض في عالمه السفلي الحيوان الاعشى .. ولكن حيوانه الجائع يفترس في النهاية جسد الخادمة الكهلة التي (افقدتها البهجة الفدرة على النطق ..) ، وبعد عودة الزوجة .. (كانت الخادمة بدورها تعلم بالفرصة لفترس الزوج مرة اخرى .. وقد حدث في مساء يوم حار وكانت الزوجة غائبة فجات الخادمة وفالت ميتسموهي تسبح على فخذا : هل انت بحاجة الى شيء ! ولم يجب فقد كان يعرف ان زوجته لن تغيب عنه في هذه المرة مدة طويلة !) .

لم يكن احب الى حسين مردان من ان يصور هذه اللحظة : لحظة استنار الفريزة وتفجر الشبق ، وما تصنعه بانسان مهزوز كهذا الزوج الذي لا ينقص حبه ولا يزيد ! . فقد كان تناولها في قصصه منسجما مع موضوعه المبكر الاثير : الجنس .. ومع فكرته عنه : استبداده بالانسان فهو وحشي متربص صار يدفع بطل قصته (الشقي والنساء) الى ان يتذوقا تجربة اللذة ، كل من زاويته : لم تكن تعني لدى المرأة المجربة الا لحظة حارة عابرة ، لكنها كانت هزة خطيرة في حياة الرجل ، فقد كان يطمع في طفولته ان يكون شقيا مريعا ، لكنه بسبب قلبه الرحيم تنكب عن طريق الجريمة ، فعمل حارسا ثم فراشا في دائرة حيث راح يسمع الاحاديث المثيرة عن النساء ، ويرسله ذات يوم موظف مغامر الى عشيقته يحمل لها هدية .. وهناك يصعقه جمالها في الوقت الذي تستثيرها فيه خشونته ومثانة جسده المحروم ، فتصنع الرضى وتطلب منه ان يفرك ظهرها قليلا ! وهكذا ذاق الرجل اللذة التي اغوته في الفد ان يعود الى بيت المرأة بدلا من الدوام في الدائرة . لكن المفاجأة كانت في انتظاره : تطرده المرأة باحتقار قاتلة : انها تجربة فقط وعليه ان لا يفكر بها بعد اليوم .. ولكنه لم ينس خلاوة التجربة .. (وقد شعر ان قلبه لم يعد رحيما كما كان من قبل ، وان بإمكانه الان ان يكون « شقيا » ، فقد زودته هذه المرأة بالقسوة التي كانت تنقصه ..) (٣٧) .

واما بطلة قصة (افتح الباب) فسيده برجوازية رصعت الشهوة من اخلاق طبقتها المترفة ، فمنذ السادسة كانت تحب اللعب مع ذلك الرجل الكبير الاسود : سائق السيارة الذي كان يقبلها كثيرا حتى بعد ان تخطت العاشرة ، وكانت تراه يقبل امها ايضا .. وكانت تروح لكل ذلك ..) ، فلا عجب ان يستثير شقيقها بعد زواجها فلاح حديثها الذي بدا لها (في وقفته تلك وما يفيض منه من سداجة وفطرية مثال الرجل البدائي الذي يحمل تحت ابطيه كل روائع الغابة ، نتمنت لو ينقض عليها ويفترشها ثم يبطش بها ..) ، ولكي تكتمل صورة المقارنة بين النموذجيين فلا بد ان يكون زوج السيدة (جميلا لامعا كمجرة من نجوم مضيئة .. ولكنه غير ملتعب .. ان ما ينقصه : صولة الضبع ..) ، فابن هو من هذا الذي (لا يعرف القراءة ولا جمال الشعر او المناقشات العويصة . انه حيوان كامل ..) . وبعد ان اخذ المرأة طوفان من السهوم فقدت فجأة سيطرتها (فانطلق من بلعومها نداء مبحوح : يا انت .. ورفع الرجل راسه .. وهنا رن جرس الباب الخارجي ، فقالت : افتح الباب !) .

عبر اقتصاد في الحدث والسرد تكشف به حقيقة الشخصية القصصية ، وعبر جمال النكتات المناسبة في جو طبيعي لا اثر فيه للتكلف تتوجه ضربة ختام مفاجئة لذيدة ، كتب حسين مردان قصة (افتح الباب) ربما بايحاء من معرفته لميرون الادب القصصي الذي عالج موضوعا مشابها .

✱

واما قصصه الاجتماعية ، فاقبل كتاباته القصصية شائنا في قيمتها الفنية ، املاها التعاطف النبيل مع الجماهير المسحوقة التي ولد حسين بين صفوفها وظل ويا لها ، وشجعه على كتابتها شيوع موجة كبيرة من القصص الواقعية العراقية امتدت على مدى تاريخ ادبنا الحديث ، ولحسين في هذه القصص دور المشاركة والمجاعة لا

احلام الفارس الحزين دونكي خوتا

ان على المنطق ان يتسع ليشمل اللامنطقي
البروفيسور القيزياني ف . موريسون

مبعنة عشرات الامتار من م. كانت الاسطوانة بحجم طائرة صغيرة لكن بلون جناحين ، واشبه شيء بصاروخ . تكور م في مكانه ، وادراج وجهه الذي النهب بحمى مفاجئة فوق المشب البارد ، وقال : الهي ، ما هذا ! ا يكون ذلك لانني فكرت اكثر من اللازم بمغامرات ذاك المذب المسكين خوتا ..؟ رفع م راسه ، وراى الاسطوانة وقد صارت بلون المشب تماما .. وكان من المحال ان يميزها الانسان من احصى التلال الخضراء المنتشرة في المنطقة . انفتح باب بشكل دائري في منتصف جسم الاسطوانة ، واطل جسم اشبه شيء باخطبوط بحجم فرد ، وبسرعة غريبة قفز فوق الارض ، واقترب من م . احاطت مجموعة اذرع بكتف م الذي اغمي عليه في هذه الاناء ورفعت جسدهم عاليا .. وعندما اتاق وجد نفسه في غرفة مختبرية نظيفة امام لوحة عليها مئات الاسلاك ، والازرار ، والساعات الصغيرة ، والاضواء الملونة ، والات دقيقة .. رش الجسم الاخطبوطي الذي ادخل م في الاسطوانة سائلا باردا على وجه م . افاق م اكثر وشعر بانتعاش هاد ، وقوة ورغبة ملحة في التابعة والاستفسار . راي مجموعة اجسام باحجام القردة الاعيادية لها عشر اذرع طويلة ومكسوة بشعر . وذهل م من قوة تلك السيوف التي احس بها قبل ان يقمى عليه . كانت الاذرع تنتهي باصابع صغيرة حمراء بلون منقار الببغاء . كانت الاذرع تحمل جسدا مخروطيا مكسوا بشعر غزير ، وفي منتصف الجسد عين واحدة تشع بضوء يعلو ويخفت ، وتأخذ احيانا الواناً كثيرة .. انفض السائل م ، ولم يعد يحس باي خوف ، بل اكثر من هذا ، ان م شعر بان هذه الكائنات رائعة ، ولطيفة ، وغير مؤذية ... كانت الاجسام تتهاوس مع بعضها باصوات تشبه ضربات آلة موسيقية .. ارتاح م فوق مقعده الاسفنجي قبالة اللوحة . لمس احد الاجسام ذرا ، وظهرت شاشة بحجم جهاز التلفزيون ، وبضربة خفيفة على زر اخر، ظهرت على الشاشة بجميع اللغات الجملة التالية :

اي من هذه اللغات تجيدها قراءة وكتابة .
وما ان ظهرت اللغة العربية ، حتى اشر م باصبعه الى الحروف، وهز راسه . اقترب جسم اخر من م ، وسحب ثلاثة اسلاك من اللوحة لف احدها حول رأس م ، ودس النهاية المطاطية للسلك الاخر في اذنه ، بينما ربط نهاية السلك الاخر فوق لسانه .. كان مذاق السلك مربوط بلسان م حلوا ، ولذيذا ، وذا نكهة طيبة مما جعل م يمصه . بعد لحظات ظهرت فوق الشاشة الجملة التالية !
- كل ما تفكر به ، او تريد ان تقوله ، او تحس به يظهر على

اعتاد (م) ان يخرج مرة ، او مرتين في الاسبوع في ايام الربيع الى ظاهر البلدة ، ومعه رواية او مسرحية ، وينتجه بامتداد الطريق الرئيسي الى قرية صغيرة فيها مجموعة بيوت طينية محاطة باشجارالتوت، والجوز . في تلك القرية الصغيرة ، وفي مشاهدة التلال والوديان الخضراء ، والزهور ، والنباتات البرية ، كان م يحس بروح الربيع . هذا الربيع الفلاشي الذي يأتي مثل سقوط نيزك .. وفي القرية وبعد ان يحتسي ملء طاسة من اللبن البارد ، يستلقي ويروح في غفوة قصيرة . وعندما يفيق يبدأ بقراءة مئة صفحة من الكتاب الذي يحمله معه . ومع حلول المساء يتجه الى الشارع ويبارح القرية بأحدى سيارات المصلحة ، او يستمر في المشي ..

ذات مساء ، وبعد ان انهى قراءة الصفحات المئة الاخيرة من رواية دونكي خوتا ، ترك القرية مشياً ، وظل اسافة طويلة يفكر باحزان ، واحلام ، وسقطات الفارس النبيل دونكي خوتا .. وحتى عندما كان يضحك لبعض مغامراته ، كانت الدموع تنحدر من عينيه .. قال في نفسه :

« مسكين ! حتى احلامه كانت معارك .. ترى لماذا ؟ وكيف تأتي لهذا المذب فكرة اعادة العدل الى الارض ؟ من اين كان يستمد هذا العالم انهزىل الجسد كل تلك الارادة الفولاذية ، والانصباط النفسي الصارم في المواقف اللامتقولة التي كان يقحم نفسه فيها ، او تلك التي كان يقحم فيها رغما عنه ؟ »

كان م يتكلم مع نفسه وهو يسترجع الصور التخيلية في صفحات الكتاب لوجه دونكي خوتا المرهق النحيل ، ولرقبته الهزيلة ، وعينيه المتقدتين . وفجأة غمر الشارع الخالي ، والسهول المترامية دوي عنيف مثل قصف رعد خريفي . جفل م للحظات ونسى دونكي خوتا ، واخذ يبحث عن مصدر الدوي .. انفجر الدوي ثانية اهتز على اثره م ، وشعر بخوف شديد ، وما ان استرجع انفاسه ، حنى قال في نفسه : بالتأكيد او سمع دونكي خوتا مثل هذا الصوت لمس يده بسرعة الى سيفه .. لماذا كان لا يخاف ؟ ما معنى الخوف ؟ وما ان انهى م الكلمات الاخيرة حتى انفجر الدوي بعنف هائل ، وراى جسما اسطوانيا الشكل فوق راسه من خلال ضباب شفيف . انقطع الدوي ، وانقشع الضباب بهدوء ، وتجسد الجسم الاسطوانى في ضوء الشمس المائلة الى الغروب بلون الفضة المجلية .. تسمر م في مكانه ، وعاوذه الخوف بقوة اكثر ، وجلس لا اراديا ثم تمدد فوق بطنه ، ودحرج جذعه المشلول خارج الطريق وضاع في العشب . دارت الاسطوانة حول م ، وحطت برفق فوق مرتفع في السهل على

الشاشة ، وتلقى له ردا مكتوبا بسرعة .

اندهش م ، وقال في نفسه : « لا معقول . »

قرا شريعته للشعب .. سجلنا هذا الاحتفال حوالي ١٥٢٠ من تاريخ ارضكم .. »

- مستحيل .. مستحيل ..

- انسى هذه الكلمة . اول مرة جئنا ارضكم كانت خالية من المخلوقات نهائيا ..

- لم لا تتصلون بعلماء الدول المتقدمة علميا ؟

- كوكبكم متأخر ولديكم مشاكل صبيانية كثيرة . ربما بعد مئة عام .

- لكننا وصلنا القمر ، والمريخ ، والزهرة .

- وصلنا قبل ١٨٢٤٩٦٥٧٨٩ سنة ارضية من ظهور الحيوانات فوق كوكبكم .

- لماذا لا تغزون ارضنا ؟

- ليست لدينا اية مطامح في عالمكم الصغير ..

- هل لديكم مستعمرات في كواكب اخرى ؟

- لدينا اتصال مع الف كوكب ، ولم نجد في قواميس مخلوقاتنا هذه الكلمة سوى عندكم ... نحن نلقي بغاض حاجتنا عبر صواريخ ضخمة الى اجرام اخرى ..

- ما هذه الاشياء الفاتضة ؟

- تحتاجون لمئة سنة او اكثر لتكتشفوها ..

- الا يمكن ان افهم ؟

- يمكن اذا بدلنا تكوينك الفسيولوجي كليا . السائل الذي رشناه فوق وجهك مثلا ، يجعلك يقظا وقويا لعشرين سنة مقبلة ...

- ان افهم عالم كيميائي ارضي لا يستطيع فهم معادلتها ..

- الفاتض الذي قلدتموه .. ما هو ؟

- سائل من ثلاث قطرات تجعل كائنات ذلك الكوكب لا يحسون بالجوع لعشر سنوات ..

- مستحيل !

- انتم تقضون معظم سنوات عمركم في النوم والاكل والراحة . ثلاث وجبات تجلسون الى المائدة تثرثرون ، وتشفطون الحساء ، وتمضغون الاكل ، وبعد ساعة من الثثرة والمضغ تدور رؤوسكم ، فتستلقون لتأخذوا غفوة ، وفي الليل تنامون ست ساعات . هذه نكتة نتندر بها في كوكبنا .. مع اننا لا نعرف معنى للكسل ، لكن اذا تأخر الواحد للحظات مثلا في اداء عمله قلنا له ، تحرك ايها الكائن الارضي ... لو جمعت ساعات الاستلقاء ، والاكل ، والنوم ، واداء الطقوس الدينية لوجدتم انكم اكسل جميع المخلوقات التي في الكواكب ...،... التي فيها حياة .

- وهل حقا توجد حياة في الكوكب ...،... ؟

- طبعا .

- ولديكم اتصال وزيارات مع الجميع ؟

- مع ربع العدد . ثمة كواكب ارقى منا .. نحن نواصل جهودنا .

- اسمع ! وانتم الا تنامون مثلنا ؟

- ابدا .. النوم مفهوم ارضي .. النوم اكبر تعطيل ونحطيم للقدرات .

- ستتقبلون على عدم النوم بعد مئة عام .

- الا تحسون بالنوم مطلقا ؟

- اذا احسنا به ثمة جهاز في تركيبنا يعوضنا عن الحاجة اليه بسرعة ... وبعد صمت طويل جاهد (م) الا يفكر في اي شيء ، وان دار في خله سؤال ملح : لماذا انتم بهذا الشكل . فجاءه الجواب على الشاشة فورا .

- ظروف كوكبنا اوجدت لنا هذه الاشكال . مثلما تبون لنا في اشكال مضحكة ، كذلك نحن نبين لكم مضحكين . اذرع كثيرة وقوية

وعلى الشاشة ظهرت كلمة لا معقول .. اراد م ان يضحك ، ظهرت ذبذبات مثل الخيوط البيضاء .. قال في نفسه ، لكنني لسم اضحك بعد ... اردت ان اضحك .. وقرا على الشاشة ما قاله مع نفسه . اقترب احد الاجسام ، واخذ رواية دونكي خوتا التي حار م كيف احتفظ بها ، وادخلها الجسم بميكانيكية في آلة بحجم آلة تسجيل ، وفي لحظات ظهرت فوق الشاشة .

- هذه الرواية اصلها اسباني ..

- هل تعرفون جميع اللغات ..

- كل لغة موجودة فوق كوكبكم نعرفها .. هل تجد لغات اخرى .

- قليلا من الانكليزية ، والفرنسية ، والارمنية ، والاشورية ، والكردية ..

- وجميع هذه اللغات رحبوا به . وسألهم م من يكونون ، ومن اين جاؤا .

- وقرا م فوق الشاشة : نحن من مجموعة الكواكب التي لن نتوصلوا الى اكتشافها حتى بعد مائة السنين . ان اسم كوكبنا ١٨٦.٩٢٤٥٨٢ ÷ ٢٤٣ × ٥٢٤٨ . انه كوكب بعيد .. ان فهمكم للسرعة ، والزمن ، والتلاشي هزيل .

- وما معنى هذه الارقام ؟

- نحن نتكلم بالارقام .

- الا يمكنك ان تترجم لي الارقام الى اسم ؟ اريد ان اعرف اسم الكوكب .

- لا يوجد لها معنى في مفرداتكم ..

- ولا حتى في مفردات اللغات المتطورة ؟

- اللغة الانكليزية مثلا . لغة فقيرة ، وكذلك بقية اللغات الارضية بالنسبة للفتنا .

- كم مرة جئتم الى كوكبنا ؟

- مئات المرات ..

- لم ؟

- لاسباب علمية .. هل تريد ان ترى بعض احداث كوكب ؟

- قلت في نفسي : « مستحيل .. »

- وظهرت على الشاشة - ارجو لا تنفصل .. برفق .. برفق . ان كلمة « المستحيل » مثل الكثير من القضايا سوف تبقى توافق مفرداتكم مئة سنة اخرى ..

- لماذا مئة سنة اخرى ؟

- الزمن الذي في اعتقادنا يمكنكم فيه ان تنجزوا اشياء جيدة .

بعد لحظات ظهرت على الشاشة مواكب كبيرة ، وجهامير في ملابس ملونة ، نساء جميلات يحملن باقات كبيرة من زهور البراري ، ورجال بلعي طويلة يلوحون بايديهم ، وفتيات صغيرات يؤدين شعائر دينية ، وهتافات من عشرات الوف الحناجر . فوق محفة ضخمة يجلس رجل نحيف جامد الوجه : الكوكب يسير وسط زغاريد النساء ، ورقصات الرجال الدينية . يصل الكوكب ساحة كبيرة . توضع المحفة بجلال فوق الارض . ما ان يدوس الرجل الارض بقدميه حتى تنحني الظهور ، وتلامس معظم جباه الحضور الارض .. يصعد الرجل الحزين الوجه درجا ، ويتجه الى مرتفع . تتبعه ثلة من الرجال . فوق ارض مرمية يسرون خلف الرجل . يقترب الرجل من نصب جداري ويتكلم .. سال سعيد : من يكون هذا الرجل ؟ فاجابت الشاشة بعد ان انقطعت الصور : « انه حمودابي يوم

لان طبيعتنا الصعبة والفنية احتاجت الى العمل المستمر والمؤوب .
لدينا صلابة ، وتحمل ، وخلود . وصرخ م بفزع - الا تموتون !!؟
- ابدا .. انتم تشيخون وتموتون عندما تبدأ الفدة الصماء في
اجسادكم بفزع هرمون النيهوسين .
- ولا تسامون الحياة الطويلة ؟
- اذا سئم الواحد منا يتناول فرصا وينام لشهر ، او عشرين
سنة .

- دون ان يتعفن !!؟
- ابدا .. القرص فيه كل امكانات المحافظة على اجسادنا من
التعفن ..

- حسن ، اذ كنتم بهذه السرعة من التطور العلمي ، كيف يمكن
للذي يفيق بعد عشر سنوات ان يواكب التطورات ؟
- تعباً في راسه عن طريق آلات معقدة .. بالضبط مثلما تعبنا
الانسان في الاسطوانات .
- ما قيمة علم لم يتعب الكائن في تعلمه ؟

- اي ضير طالما انه يعرفه ، ويتقنه بعد التعب ؟ .. انها مسألة
وقت .. هل حقا يضير شيئاً لو مثلا استطاعت آلة ان تعلمك جميع
نظريات عالمك انشأتين في نصف ساعة ؟ ان الوقت عندهم يسيرة
الرز في اسيا ، وبوفرة الملبات في اوربا ..

- هل تأكلون الرز ؟
- ابدا ..
لم يجد م ما يقوله لهم ، فقال بانفعال :
- لم انتم بهذا التعقيد ؟
- ولم انتم بهذه البساطة ! تأكد عندما تصلون الى نفس تطورها
ستجدون اننا بسطنا كل شيء ..
- للمناسبة ما هي لغتكم ؟
- نحن نخلصنا من الحروف .. كوكبكم هو الوحيد الذي يستعمل
الحروف .

- كيف تتفاهمون اذن ؟
- بالارقام ..
- كيف تقول مثلا انني سعيد .
- لا توجد كلمة سعيد في قاموسنا .
- لماذا ؟
- لاننا سعداء منذ الالف السنين .. هذه الكلمة ارضية بحتة ..
- وكلمة شقي ؟
- هي الاخرى ارضية .
- قل اي شيء بلفنتكم ... اي شيء ..
- لكنك لا تفهم ..
انفعل م كثيرا ، وتوتر ، فاذا بالشاشة تكتب ، لا حاجة للنوتر ،
والانفعال ...

- انتم تعرفون اصفر حدوساتي .
- بل حتى قيل ان تحدثها ..
- وي ... وي ... اي الهة انتم ! اكتب لي كلمة ، حب ،
في لغتكم ..

- الحب كلمة تعود في لغتنا الى ربع مليون سنة . نحن نعيش
في حب ازلي .. شيء مهين ومضحك لو قلت لكائن في كوكبي انني
احبك .. لان حبي للجميع وبعمق امر مفروغ منه .. نحن لا نستعمل
هذه الكلمة .

- حسنا .. اكتب كلمة حرب ..
فجأة اطلقت الاجسام الواقعة على طرفي م اصواتا شبيهة بعزف
خافت على آلة كمان ، وظهرت على الشاشة :

- معذرة لم نستطع الا ان نصحك .
- وهل ضحكتم فعلا .. اهكذا تضحكون ؟
- نعم .
- مثل رنين الموسيقى .. لماذا ضحكتم ؟
- لكلمة - الحرب - . في مختبرات اللغات في كوكبنا ، فان
اجهزنا التي تتصل باعداد غفيرة من الكواكب ، تنقل الينا كلمة
الحرب من كوكبكم فقط .. انظر ..

وبحركة سريعة وعبر ضغط خفيف على مجموعة ازرار ظهرت
على الشاشة نقاط سريعة وواضحة ليوليوس فيسر وهو وسط معركة
.. حصن ، رمح ، جنود ، قرمقة سيوف ، جثث ، بلال ، نيران .
وقففة . هجمة مفولية عنيفة .. ذبح ، اطفال ، نساء ، شيوخ يهربون
.. حوافر جياد تدوس على الجثث ... وقففة . لقطات سريعة من
هجوم المدفعية الكلاسيكية .. نابليون يرسل نظراته النارية من فوق
حصانه .. اشتعال غابات .. وقففة .. لقطات من الحرب العالمية
الاولى ، والثانية ، وحرب كوريا ، وفيتنام .

قال م صارخا : - كفى ! ارجوكم ! .
توقفت الصور فوق الشاشة ، وظهرت الكلمات التالية :
- كان هذا مونتاجا سريعا للحروب التي صورناها على كوكبكم
.. مثل هذه المجازر المضحكة توجد على كوكبكم فقط ..
- حيدا لو اهديتكم جميع هذه التسجيلات لكوكبنا .
- ربما ، يوم نجد لغة مشتركة بيننا .. بعد مئة سنة .. نهديها
لاجيالكم المقبلة .. سوف يتسلى بها اطفالكم مثلما يتسلون بافلام
الكارتون ..

- هل لديكم تسجيلات لجميع احداث كوكبنا ؟
- اجل .. منذ الخليقة ، وحتى الان .
اراد م ان يقول : « هل ستأخذونني معكم ، ام ستتركونني » ..
وجاءه الجواب :
- سوف نتركك الان .
- والى اين تتجهون ؟

- بعد ربع ساعة سوف نكون فوق كوكب عطارد ، ونميل الى
الكواكب اللامرية ، وفي الليل نكون في بيوتنا .. وبدهشة مجنون
قال م ، بعد ربع ساعة فوق كوكب عطارد ؟ مستحيل ! ..
- يمكنكم بعد مئة سنة وعبر عمل متواصل ان تصلوا كوكبنا ..
كان الوقت ليلا عندما انزلوا م برفق من الاسطوانة ، دون ان
يهمسوا ولو بنامه .. ركض م عشرات الامتار ، وعندما التفت الى
الخلف رأى ضوءا صغيرا يرتفع ويذوب في السماء اللامتناهية ..
وفزع م في اخر سيارة متوجهة الى المدينة .. كان ما زال يحس
بانعاش قوي ، وتذكر انه نسي رواية دونكي خوتا داخل تلك
الاسطوانة المعقدة ...

كر كوك - العراق

مكتبة النوري

دمشق - تجاه البريد العام

وكيلة منشورات دار الآداب وكبرى

دور النشر اللبنانية والعربية في
القطر السوري .

٤ قصائد بلغارية

ترجمة اديل الخشن

ولد الشاعر البلغاري نينونيكولوف NINO NIKOLOV عام ١٩٣٣ في مدينة ترويان . وقد درس الصحافة والادب الهنغاري في جامعة بودابست ، وتخصص في علم الجمال والعلاقات الدولية في بودابست وموسكو . نشر كتاباته في جميع الصحف والمجلات الادبية في بلغاريا ، كما اصدر عدة مجموعات شعرية اهمها : « لحظات من المشاركة » ، « ضياء قرب الخطوط » ، « الاعوام لا تتشابه » ، « كل العيون صامتة » ، « ارق » .

١ - قصة شعرية عن العصافير

العصافير تطير عاليا فوق الاراضي والبحار
ولكن ابدا فوق المحيطات
انها تعرف حدودها
ودون انحراف تتبع دربها .

باشارات ، كتلك الاعداد القديمة
على سترات التلامذة
يراقب علماء الطير
مثابرة العصافير وانضباطها
موهبتها لايجاد اتجاهها
وولاءها لاوكر ولادتها

لا يبدو ان للعصافير فردية
فلهذا تدرس جماعات
اسرابا واجناسا .
العصافير تطير دون عنوان
انها تعرف حدودها
وتتبع دربها دون انحراف

فوق البحار واليابسة تطير
ولكن ابدا .. بدون شك ابدا

هل صد احد في وقت ما
العصافير ،
التي انجرفت بهمجية فوق المحيط
وبعنف صفقت باجنحتها ،
ولم تصل ابدا الى اي مكان ،
من اجل ان ترجع من هناك !

٢ - قبل ان يسزغ

تظلم كثيرا قبل ان يسزغ ..
الممرات البيضاء الحليبية ،
تدوب بعيدا ،
وبعيدا وراء شجر الصفصاف
تومض نجمة الصباح وحيدة .
بين اوراق شجر البلوط ،
تنام الان
العصافير

مناغاة صرار الليل

تتلاشى بين الاعشاب
وفي هذه الساعة
- الاولى من الفجر -
كل النجوم تكون في ارتحال .

انتظر ، لا تذهب بعيدا
حين ينتفخ موت الليل
مثل ندي مرضع
فهو يحرك الرياح
التي سيخمدتها
ضوء الصباح .

لماذا ، انظر ، انظر هناك !
انه يسرع
فوق المروج الرمادية .
النهار يطلع من الضباب
ويجعل التلال الكثيرة تتوقد
لقد ولد النهار - النهار قد ولد ،
انه يمدد مياه الجداول
يوقظ المراعي ورؤوس الاشجار
والى الافق يخط طريقه .
انه يلمس العتمة
بالسنة من لهب
يوقظ العصافير - ويطلق الانسان

٣ - بركة فيتنامية

الاشجار ذابلة ومنشعوطه

كانها مخططة بالاسود والابيض ،
الحشائش قاتمة
ومسودة بالدماء
غاريا وصامتة يقف حائط حجري .

قدما طفل حافيتان
تخطوان ببطء في العتمة
هزيلتين ومقوستين
كعلامتي استفهام
حول مستقبل العالم ؟

٤ - انا اسرع

كلما اصل الى مكان ما ،
حيث لم اكن ابدا في السابق
يتكون دائما لدي شعور
ان شيئا ما ينتظرني
تماما مثل هذه الشجرة النارية
الواقفة وحيدة وسط البحرات
تتمايل تحت غيمة منخفضة
وقد اخذها فرح مفاجيء .

الرياح تعانقني ،
وفي انطفاء الليل ، تخاطبني النجوم ،
اني اسمع اصواتا مألوفة
واصواتا اسمعها
اسرع نحو كل شيء ينتظرني
تماما كالشمس ،
الى يومها المنسي .

العرا

مجموعة قصص بقلم

الدكتور سهيل ادريس

صدر حديثا

دار الآداب

سولجنتسين : « وبعدها الطوفان »



« واذ هم وقوف ، يوشكون ان يرفعوا قدما
فيضعوها على اول الدرج الصاعد الى عنان
السماء ، تدهمهم ريح صرصر مماكسة من كلا
الشاطئين فتطوح بهم على بعد عشرة الاف
فرسخ تالهة ، في فضاء مخادع لئيم .. »
(جون ميلتون :
« الفردوس المفقود »)

لهيب الايمان :

للعصر يانه « عصر موت الاله » ، العصر الذي أزاح فيه الانسان (انسان
الثقافات التي تحدث عنها نيتشه) آلهته ، وتربع هو مكانها : الها على
الارض ، ونذكر ايضا ما استعرضناه في المقال الاول من تصريف
سولجنتسين للفن ، وتمييزه بين نوعين من الفنانين : الفنان الذي
يخلق عالما روحيا مستقلا ويتقبل المسؤولية عنه كاملة ، والفنان
الذي يعمل كصبي تحت التمرين في « ورشة » الكون ، تحت ادارة
الخالق .

فالصدام صدام بين رؤيتين متناقضتين تمام التناقض ،
متصادتين كاشد ما يكون التضاد ، للعالم ودور الانسان فيه ،
وبالتالي لطريقة الحياة المثلى لذلك الانسان . وفي ذلك الوجه منبع
خطورة الصراع واهميته ، لا بالنسبة للاتحاد السوفياتي ، ومتفقيه
وكتابه فحسب ، بل وبالنسبة للثقافة الغربية او ، بالاحرى ، الثقافة
الصناعية المتقدمة ، ككل ، لانه يطرح - على هذا المستوى - تلك القضية
برمتها ، من جديد . ومتى ؟ في وقت تناهب فيه تلك الثقافة لفزوا الفضاء
ودخول القرن الحادي والعشرين ، تاركة وراءها ، بلا رجعة ، اشياء
عديدة من مخلفات الماضي وركام الحاضر التي بدا الفد وشيك المجيء
يفتحها كل صلاحية ، باحثه عن بدائل لتلك المخلفات البائدة . وفي
اعتقادنا ان الثورة على كونفوشيوس في الصين ليست مجرد نوبة من
نوبات الثورة الثقافية في ذلك البلد العجيب ، او مجرد نقلة جانبية
في لعبة السلطة هناك ، كما صورت ، بل هي تعبير عن ادراك واع
مستنير ، سبقت الصين سائر البلدان التي ستبقى لتدخل القسرون
الحادي والعشرين وعصر الفضاء في المجاهرة به : ادراك لان انسان
الفد وشيك المجيء الذي سيعمر الارض والفضاء في حاجة الى نسق
فكري ، روحي واخلاقي ، جديد يتواءم ومتطلبات العصر الجديد ، نسق
من قيم تكامل حولها شخصيته ، فتصلب عوده وتشاد اذنه في مواجهة
الكون الذي سيفزوه ويتسيده ، وادراك لكون القديم الراهن من
انسقة القيم (كالكونفوشيوسية) لم يعد فيه غناء ، ولم يعد قادرا
على الوفاء بمتطلبات العصر الجديد .

ولهذا كان تساؤلنا : ما الاكلوبة ، وما الصديق ، في هذا
المدار ؟ لكننا لسنا في معرض تحكيم بين سولجنتسين والنظام الذي
يناطحه لنتبين من منهما الخطيء ، ومن المصيب . فذلك شيء سيتكفل
به تاريخ الفكر عندما يتدبر احداث هذه الحقبة ووقائعها ، على ضوء
ما سوف يأتي بعدها وما سيعترتب عليها . ولقد اكتفينا ، فيما
سبق ، وفيما يغص الصدام ، بعرض قضية سولجنتسين ككاتب

يخطيء من يتصور ان سولجنتسين غربي ، او معاليه لفكر الغرب ،
او داعية لموقف من مواقف الغربيين ، او معجب بطريقة حياتهم . فهو
- على العكس - من سلالة الروس القدامى المتعصبين لروسيته في
وجه كل ما هو آت من وراء الحدود ، وهو داعية عزلة روسية
محكمة (لا ندرى كيف يتصور انها ممكنة) فسي السياسة ،
والعقيدة ، والصكرية ، وطريقة الحياة ، والاقتصاد . وخلافه مع من
يدبرون المجتمع في بلاده ليس انحيازا لاحد خارج الحدود الروسية ،
وليس لحساب احد ، مهما طبلت له صحف الغرب - لماربها الخاصة
- وزمرت ، بل هو خلاف مع ما يجده ، ببساطة ، محبطا لاسمال
شعبه - او ما يرى هو انه ينبغي ان تكون عليه امال شعبه - في حياة
الفصل : انساني ، لا تكنولوجيا .. وهو - فوق كل شيء - خلاف
مع ما يدعوه « بالاكلوبة » .

ولكن ما الاكلوبة ، في هذا المدار ، وما الصديق ؟ ان لينين - هو
الاخر ، وبايمان لا يقل حرارة عن ايمان سولجنتسين - يقول « ان
تعاليم ماركس تنصف بكل ما تنصف به من قوة لا تغلب لانها
صادقة .. » وما عداها كذب .

والحقيقة ان صراوة الصدام بين سولجنتسين والنظام السوفياتي
راجعة - من وجه بعينه - الى ان ذلك صدام بين موقفين ايمانيين ،
بالمعنى الديني للكلمة . وذلك ، فيما تنبؤ عنه احداث التاريخ
وغيره ، افلح انواع الصدام . ففي مواجهة المادية الجدلية ، التي
لم تعد واقفة على ارض نظرية او تأملية ، بل على ارض الواقع
الراسخ ، ولم تعد مستندة بظورها الى « قداسة » فكر ماركس
ولينين فحسب ، بل والى جدار صلد من التحقق والانجاز وضروب
النجاح الحية الملموسة التي لا تجحد ، يقف سولجنتسين ، على ارض
مجموعة من القيم « المثالية » ، شامرا سيف الايمان المسيحي العتيق ،
مستنابا بظهره . الى اي شيء ؟ الى انكار لجذوى كل ما حققته
الماركسية من نجاحات ، ورفض لطريقة الحياة التي اوجدتها تلك
الماركسية .

ولئلا نخطيء فهم ابعاد ذلك الصدام فنتصوره (بمقالية لها ولع
خاص بمثل هذه الارتعاشات) صراعا بين رجل مؤمن ، يدعو الى
الايمان ، واناس كفرة ، يدعوون الى الالحاد والعباد بالاله .. لئلا
نخطيء الفهم ، على مثل تلك الدرب المعتادة ، نذكر تشخييه نيتشه

مضطهد ، محاولين ان نستجلي جوانب تلك القضية وملابساتها وإبعادها . وفيما يخص اضطهاده ، ينبغي ان نذكر انه ليس في محاربة الفكر جديد . فمحاكم التفتيش باقية ، على الجانبين ، طالما ظلت الصدور بلهيب الايمان وتنجرت العقول والبصائر وراء الرضى عن النفس والدوجماتية المريحة التي تقنع هذه الفئة او تلك بانها على حق وغيرها على باطل ، وبانها تتكلم بالصدق ويتكلم غيرها بالاكاذيب . وحتى المجتمع الانجليزي الذي يقبض نفسه على ليبراليتهم وتقاليد الديمقراطية العريقة حارب كاتباً لا كبير ضر فيه كلورنس ، لمجرد ان الكاتب خالفه الرأي وخرج على مواضعه ، فطرده ومنع كتبه حتى الستينيات من هذا القرن . حقيقة ان المجتمع الانجليزي لم يطرد لورنس كما طرد سولجنتسين من الاتحاد السوفياتي ، لكنه جعل حياة الكاتب في بلده جحيماً لا يطاق ، وارغمه على التشرذم في انحاء المعمورة ، كما ارغم الكثيرين من قبله ، الى ان مات . ومجتمع كالجمهورية الايرلندي ، لا هو ماركسي ولا هو فاشي ، بل هو مجتمع منقسم في الهوس الديني الى قمة الرأس والى حد المذابح ، سود عيش كاتب عظيم كجيمس جويس ، واضطره الى العيش منفياً ، وطرده بكرهه حتى مات . ومجتمع كالجمهورية الاميركي عالي الصوت ، الذي لا يكف عن الطنطنة بديموقراطيته وانفتاحه ، طارد كاتباً عظيماً كهنري ميللر ومنع كتبه حتى اواخر الستينيات . ولانقول انه ما دامت تلك - فيما يبدو - هي القاعدة ، فلنسلم بمشروعيتها ولنسلم بحق الجميع في مطاردة الكتاب واضطهادهم . (فذلك حق لا يملكه مجتمع ، مهما كانت اغذاره . بل هو غباء وقصر نظر . لانه من الذي ينتصر في النهاية ؟ برغم كل جبروت وقهر ينتصر الكاتب وتبقى اعماله ، بينما تندثر النظم وتزول ، وتتغير المجتمعات . ويكون للكاتب - في معظم الامر - قد اسهم بكتاباته في اندثار تلك وتغير هذه . وكل ما يعود على النظم والمجتمعات من مطاردة الفكر واضطهاده انها تحرم نفسها من الاصفاء لفكر قد يكون سديداً ، وقد يقيها من التردى في مهاو خطيرة ، وفي الوقت ذاته تحكم على نفسها بان تظل عرضة لادانة التاريخ لها متى تبين ان الكاتب كان على حق وانها ركبت متن الشطط في مطاردة فكره) . اما الذي نريد قوله فهو انه من كان من المجتمعات والنظم المعاصرة بلا خطيئة في هذا الجبال فليرجع الاتحاد السوفياتي بآول حجر . والحادث ان كل تلك المجتمعات تنسى او تناسي كتابها ومفكرها المطاردين المضطهدين وتطمر الاتحاد السوفياتي بوابل من الاحجار باعتبارها مجتمعات ديموقراطية لا تحدث فيها مثل هذه الاشياء .

والمشكلة ، كما قلنا ، ان الكاتب يرى الامور من وجهة نظر مناديا بعودة بريطانيا الى حياتها القديمة في رحاب الطبيعة قبل ان والازدهار الذي لا يتوقف للنظام الصناعي ، وما استتبعه ذلك من رخاء وسطوة للطبقات التي تدير المجتمع ، اختلف حول ذلك النظام (المعادي للطبيعة ونمو الذات الفردية على السواء) ، ووجه كل عبقرته الخلافة الى مهاجمته هجوماً لا مهادنة فيه ، والزراية بدعائه والمدافعين عنه ، مناديا بعودة بريطانيا الى حياتها القديمة في رحاب الطبيعة قبل ان يندسها ويلوثها ذلك النظام الصناعي . والادهى من ذلك والامر ان لورنس وقع ، بحسب الفنان وبصيرته ، على موطن جوهرى من مواطن الداء في المجتمعات الغربية الحديثة ، وصارح مجتئمه بانه مجتمع سائر الى الهلاك انسانيًا وحضاريًا ، في قبضة مكتسيات التقدم ووثن النجاح من جانب ، ونتيجة لافتقاره من جانب آخر - بعد انتهاء دور المسيحية تاريخيًا وحضاريًا وانسانيًا - الى ديانة حية جديدة (تصلح لهذا الذي كان ينادي به من عودة الى الطبيعة) يتماسك حول نواتها الصلبة كيانه كمجتمع بشري كما تتماسك شخصيات افراده ككائنات انسانية . (ولو ان لورنس تطرف فذهب الى ابعد مما ذهب اليه الرومانسيون من قبله ، فنادى بالعودة الى الديانات البدائية

القديمة بطقوسها وشعائرها الوحشية بعض الشيء ، ومعرفتها « النابعة من الدم » كبديل للمعرفة العقلانية او حتى « معرفة القلب » التي حاول الرومانسيون قبله ان يتمردوا بها على النسق العقلاني / المنطقي الذي اقام عليه النظام الصناعي دعائمه .) وبذا دخل الكاتب في صدام مواجهة مع « المؤسسة » ، وبذلت المؤسسة كل ما وسعها من جهد لمحقة والقضاء عليه . وقد فعل نفس الشيء جويس ، وفعله ميللر ، مثلما فعله كل كاتب متمرد مناوئ عبر تاريخ الفكر ، كل من زاويته الخاصة ، وبطريقته الخاصة .

وفي مقابل ذلك يرى من يدبرون المجتمع ، الذين حدثنا عنهم خروشتشوف وقال انهم في هذا المجال « لا يكونون تقديميين بالمرء » ، ان الكاتب يقحم نفسه في مسائل لا شأن له بها ، ويهرف حولها بما لا يعرف ، وان الامور يجب ان تسير وفقاً لما يرونهم ، وبذا يتخذون تجاه الكاتب (كما حدثنا خروشتشوف ايضا) « اجراءات تكون دائماً مدمرة للغاية » ، فيحاربون كتاباته ، ويمشون فوقه ، وقد يقتلونه ، او يسجنونه ، او يحاولون شراؤه ، او يجعلون حياته جحيماً حتى يهرب ، او يطردونه ، وذلك اضعف الايمان .

ورب قائل ان سولجنتسين كان مستطيماً - رغم ذلك كله - ان يظل في روسيا ويكتب ، فقط لو تعلق بشيء من اللياقة وحسن تدبير الامور . ربما ، ولو ان ذلك ليس سهلاً ، وليس مأموناً في كل الاحوال ، خاصة متى كان الكاتب يقيم وزناً لشرفه وحرية كتابه . فوق ان سولجنتسين كان مواجهاً ، في حالة اختياره البقاء ، بان يظل يصيح في خواء ، اذ تقبر مخطوطاته او تؤخذ ، او يصيح خارج الحدود . ولقد اختار الحل الاخير . فكل ما منع له من كتب داخل الاتحاد السوفياتي نشره في الغرب . ورغم ان الكاتب لم يكن له خيار في ذلك الا اذا اختار ان يستسلم ويمشي في الصف كما يقال ، فان السؤال الذي يفرض نفسه - وفي حالة سولجنتسين بالذات - هو: لمن ينشر سولجنتسين اعماله خارج حدود الاتحاد السوفياتي ؟ انه يعرف طبعاً ان الروس والاورانيين لن يقرأوا تلك الاعمال بالفرنسية او الانجليزية او الالمانية او مهربة بالروسية بينما هم اصحاب المصلحة الاولى فيها . فمنذا الذي سيحكم لجماهير الشعب الروسي العريضة عن حياة السجناء من مواطنيهم وابنائهم في « اركبيسل المعتقلات » ؟ وما جدوى ان يقرأ تلك الاشياء الانجليز ، او الفرنسيون ، او الامريكان ، او الالمان ، وصحفهم تقول هذا كله وتعيد وتزيد فيه منذ اجيال ؟ هل سولجنتسين سادر حقاً في حملة شوشرة على الاتحاد السوفياتي وفقد في حقه ؟ هل هو يستعدي الغرب على بلاده ؟ وما جدوى ذلك الاستعداد والغرب يعرف كل ذلك من قديم ولا قيمة فيما يشهره سولجنتسين الان - بالنسبة للغرب - الا تزيين ما قالته صحفه واجهزة اعلامه من قديم ؟ هل سيدخل الغربيون الاتحاد السوفياتي او يتدخلون في شؤنه الداخلية ليفرجوا عن المعتقلين ويؤمنوا الحريات الشخصية بفضل ما يشهره سولجنتسين ؟ ام ترى الرجل يبحث عن الشهرة والثراء ؟

لا نظن . والذي نفتقده ان الرجل ، مؤمناً اعماق الايمان بما يقول ، محباً كل الحب لوطنه روسيا ، قد قرر ان يشتبك في صراع بقاء مع النظام الحاكم في بلاده ، مستخدماً في ذلك السلاح الوحيد في يده : اعماله الادبية . ولا تعني مجرد عملية الكتابة والابداع ، بل نعني استخدام نشر تلك الكتب في العالم سلاحاً باتراً وفعالاً في ذلك الصراع الضاري مع النظام . وقد اثبتت الاحداث نجاح الكاتب في تكتيكة هذا .. حتى الان . فقد آمن بالآقل حياته وحياة أسرته ، وبدلاً من ان يصود الى المعتقل او يوضع في مستشفى للمجانين ، طرد ، فكان طرده كسباً له في معركته ، لانه اعتراف من النظام بخطر بقائه داخل الحدود ، ايا كانت الاسباب التي قيلت في تبرير طرده ، وتسليم بان

الكاتب يمكن ان يجعل من نفسه فعلا - كما قال سولجنيتسين - حكومة منافسة .

ولقد يكون ذلك هو ما رمى اليه سولجنيتسين من اختياره للمواجهة والصدام بالرأس مع النظام - في المرحلة التي سبقت طرده - وذهابه في ذلك الى اخر المدى ، وكأنه يصعد الصدام عمدا ، متمجلا الوصول الى نقطة الانفجار . والذي يبدو مما يكتبه سولجنيتسين ويقول انه ليس انتحاريا ، وليس من طلاب الاستشهاد ، بل انه ، وهو فسي المعتقل ، اخذ على نفسه عهدا بان يظل حيا وينجو ليروي القصة كاملة ويقول كل ما ينبغي ان يقال . ولقد قلنا من قبل انه لم يقدم على شيء مما اقدم عليه في مواجهة النظام الا بعد ان حسب حسبته جيدا ، ورتب اموره ، بحيث يضمن - قدر الاستطاعة - ان تنتهي الامور الى ما انتهت اليه . لكن تلك المجازفة - مهما بدت محسوبة - لم تكن مأمونة العواقب ، ولم يكن سولجنيتسين من القفلة او الجنون فيما نطن بحيث يقيبه عنه ان اي جديد غير متوقع وغير محسوب قد يجسد فجأة فيقلب كل الحسابات ويجعل العقاب وخيمة بحق . ومع ذلك لم يتردد لحظة . وهو ما قد يبرر الاعتقاد انه - فوق كل ما سبق - تقف وراء تصرفات الكاتب التي تبدو ، بأي معيار ، ممعنة في الجرأة ، مفرطة في التهور (لانه : بفرض انه بدلا من طرده قتل او اختفى ، ما الذي كان سيستطيعه العالم الخارجي ، في نهاية الامر ، من اجله ، اللهم الا احداث ضجة ما تلبث ان تخفت وتضيع في زحمة الاحداث) نقول تقف وراء تصرفات الكاتب ازمة اخلاقية عميقة ، باقية ، ومؤثرة في النفس . فقبوله نشر « يوم في حياة ايفان دنيروفيتش » لادانة عهد ستالين ، من تحت جناح خروشتشوف ، بدا كما لو كان مباركة من جانب الكاتب ، او موافقة اخلاقية ضمنية منه ، بالاقل ، على القول بان عهد الاخير افضل من عهد سابقه ، بينما منطلق الكاتب الاخلاق ، ككل ، بل مرور وجوده ككاتب اصلا ، يقوم على مجموعة قيم وافكار ووجهات نظري تضعه موضع الضد من الاثنين معا ومن بعدهما على السواء . فسيرته ، كما يرويها مؤرخوه الذي يتكاثرون بشكل لافت للنظر في الغرب ، واهم منها ، روايته « الدائرة الاولى » ، صريحة في الشهادة بانه ، ان لم يكن يعرف من مبدا الامر ، فانه لم يظل جاهلا ، لامتد طويل ، بحقيقة من اخذوه تحت جناحهم ونشروا له « ايفان دنيروفيتش » ، ابتداء من خروشتشوف ، الى تفاردوزسكي ، وانه لم يكن من السذاجة والقفلة بحيث يقيبه عنه ماضيه المستائلي ، او يقيبه عنه ان قدرا كبيرا مما ظل يستمتع به بعد نشر الرواية ، وبالرغم مما اثارته من اعاصير في اروقة السلطة ، من نجاح وشهرة جعله يسجل صلاته التالية للرب ، كان على حساب كثرة من الكتاب والمفكرين المنشقين الذين لم يسعدهم الحظ فيقع الاختيار على عمل من اعمالهم يستخدم في الحملة ضد ستالين :

« كم هو سهل عليّ ان اعيش معك ، ايها الرب الاله ! كم هو سهل على ان اؤمن بك .. على هذا المرتفع من الشهرة المبكرة انظر متمجبا الى الطريق التي لم اكس لاستطيع ان اظن الى وجودها لو كنت وحدي .. تلك الطريق العجيبة عبر مخاضات الياس الى هذا المرتفع الذي بات بوسعي ان اشع من فوقها ، انا ايضا ، انعكاسا لضيائك ، بين البشر . ولسوف تجعلني يا رب قادرا على ان اظلل اعكس ضياءك طالما كانت تلك مشيئتك .. اما ذلك الذي قد لا استطيع ان اتهم فسوف يكون ما تتجه مشيئتك يا رب الى ان تجعله من قسمة اخرين غيري » . (1)

فينما سولجنيتسين على مرتفعه ذاك ، صبعا بحمد الرب ،

(1) David Bargand George Feifer : « Solzhenitsyn », Sphere Books , London , 1973 , p . 231

متعجبا من درب النجاح والشهرة التي اوصلته اليه ليعكس نور الرب من فوقه ، كان من دفعوه الى تلك الدرب - لمآربهم الخاصة - واجلسوه على ذلك المرتفع ، يحتفظون به على مرتفعه رغم ما كان ذلك يسببه لهم من متاعب وصدا ، لان بقاءه على ذلك المرتفع ، في دائرة الضوء ، كان بالنسبة اليهم دليلا مريحا على البعد عن مكان الجريمة بينما هم يتكلمون بالعشرات والمئات من المفكرين والكتاب متمسكين وراء اسطورة « ايفان دنيروفيتش » ، لانه ان كان النظام ، في عهد الجديد الطيب ، بعد ان انقضى عهد ستالين الشرير ، قد بات من سمة الصدر والحرص على سيادة القانون بحيث امكنه ان يتقبل بصدر رحب نقدا كالذي تضمنته رواية سولجنيتسين الاولى ، فاي نقد مشروع صادق النية ذاك الذي لا يمكن ان يتقبله ؟ وبالتالي فبان اي خلاف في الرأي او نقد يرفض بعد ذلك ويحارب اصحابه « حرصا على القانون والنظام » لا بد ان يكون مغربا او هداما . وهكذا فانه بفضل تعاون سولجنيتسين - بحسن نية ولجرد الرغبة في اغتنام فرصة اتاحت له ليوصل ما اراد قوله الى الشعب الروسي - تمكن النظام في عهد خروشتشوف ، بالكلية المعهودة المتكررة ، ان يضع على وجهه قناعا مريحا ومفيدا من ادعاء الانسانية والصدق والاعتدال والبعد عن العنف والالتزام بسيادة القانون .

وليس هناك من يمكن ان يتهم سولجنيتسين بالتواطؤ في شيء كهذا ، او يحمله مسئولية استغلال النظام لرغبته المشروعة في نشر عمله وتوصيله الى الناس . ومع ذلك فان الكاتب قد تعرض - اذ اتضح كل ذلك امام عينيه - لازمة اخلاقية واحساس بالمسئولية ما من شك في انها قد فعلا فعلهما في تكييف موقفه الصلابسة والصدام الذي لا مهادنة فيه تجاه النظام جنبا الى جنب مع مجازفته المحسوبة ، التي اشرنا اليها ، والتي استخدم فيها نشر اعماله في الغرب سلاحا فعلا في تحرك تكتيكي ضد النظام بغية الوصول الى ما عقد العزم عليه من اقتحام كل دفاعات السلطة وقهر مقاومة اجهزتها المختلفة له ، والنفاذ الى الشعب الروسي ليقول له ما آلى على نفسه ان يقوله لذلك الشعب الذي يحبه ويعيش من اجله ، ومن خلال ذلك محاولة فرض التغيير الذي يراه ضروريا لنجاة ذلك الشعب من المخاطر المترتبة به ، وسعادته ، واتاحة الفرصة له في حياة انسانية كريمة ، سوية ، وفاضلة ، محاولة فرض ذلك التغيير ، على هذا المستوى الهائل (كاتب بمفرده في مواجهة نظام باكملة) بقوة الفكر وحده . فسولجنيتسين ، الذي اعتبر نفسه حكومة منافسة للحكومة القائمة في الاتحاد السوفياتي قد اختار ان يصعد الصراع ويحرك الاحداث بحيث يتحول الى شبه « حكومة في المنفى » لبلاده ، كمرحلة في خطة « الفوز الفكري » التي يقوم بتنفيذها ضد النظام . وان وجدت ذلك التشبيه من قبيل المبالغة فالق بسمة الى تصريحات سولجنيتسين التي تخاطفتها صحف الغرب وطيرتها وكالات الانباء ششية سفسر الرئيس الاميركي نيكسون الى موسكو للاجتماع على مستوى القمة هناك بالقادة السوفيت . ففي حديث تليفزيوني طويل (ساعة كاملة) اجرتة معه شركة كولومبيا الاميركية واجراه مراسلها « والتسر كرونكايت » (2) ، عبر سولجنيتسين عن تشككه في اية قيمة قد تكون لزيارة نيكسون للاتحاد السوفياتي بل وفي قيمة سياسة الوفاق باكملها ، وقال : « لم يحدث من قبل ان بلغ تفوق الاتحاد السوفياتي وبلدان حلف وارسو النروة التي بلغها الان على بلدان حلف الاطلنطي . ولم يحدث من قبل ان احتكم الاتحاد السوفياتي وبلدان أوروبا الشرقية في مثل هذا الكم الهائل من المعدات المتطورة .. كما لم يحدث من قبل ان كان رئيس الولايات المتحدة الاميركية في مثل هذا الموقف الضعيف الذي يجد نيكسون نفسه فيه الان . ان رئيسكم ليس من القوة بحيث يستطيع

(2) ارجع للصحف البريطانية الصادرة صباح ٢٥ يونيو ١٩٧٤ .

هي بالذات ما أفضى به - كفتان - الى الزاقي الخطرة المبية انسابيا
واخلاقيا التي انسابا اليها وتورط فيها بغير خجل .

والذي يعيننا في هذا المقال (قبل ان ناخذ في دراسة نقدية
لاعمال الكاتب الإبداعية) ان نناقش سولجنتسين ، من واقع منطلقاته
الاخلاقية ذاتها ، في تلك المهوي والثقوب والثغرات ، بعد ان قلنا
ما له وما عليه ، واستعرضنا موقفه من السلطة وموقف السلطة في
سلاده منه ومن ادبه عبر مراحل ثلاث : مرحلة ستالين ، مرحلة
خروشتشوف ، ومرحلة ما بعد خروشتشوف التي لم تكتمل حلقاتها
بعد ، بل والتي نفتقد انها لم تكتمل تدا ، وان كل ما سبقها
كان مجرد تمهيد لبدائها هذه : النظام ، في الداخل ، رغم كل سطوته
وقوته ، محاصرا بالفكر المعارض النشيق ، وحكومة سولجنتسين المناهضة
في المنفى ، خارجا ، تضرب بكل ما عندها ، ووراء ظهرها رأي عام
« عالي » غربي يسعده بالآقل ان يرى النظام السوفياتي في هذا المازق .

يرى سولجنتسين ، كما اسلفنا ، ان عالمنا بات في حالة
مؤسسية وخطرة ، ويرى ايضا ان الفن ، وخاصة الادب ، هو القادر
على التغلب على سبب جوهرى من الاسباب التي ادت الى تلك الحالة
النكباتية : الا وهو ضعف الانسان المتمثل في كونه غير قادر على
التعلم الا من خبراته المباشرة ، والتعاطي او المعنى عن خبرات غيره من
البشر . فالفن يعيد خلق خبرات كل البشر ويوصلها الى كل انسان ،
حية نابضة ، ويقنع بها حتى يأخذها اليه ويجعلها خبراته هو
ايضا ، ويتعلم منها . فالفن - بذلك المعنى - هو المجمع العظيم . فهل
يعني سولجنتسين بهذا الكلام الجميل الذي يثلج الصدر ان الفن -
اذ يقوم بذلك الدور - يكشف لنا عن تلك الحقيقة التي عبر عنها
الشاعر ارشيبالد ماكليس في قصيدته المشهورة التي كتبها بمناسبة
اطلاق ابوللو ٨ :

« ان رؤيتنا للارض كما هي حقيقة

تجعلنا نرى انفسنا كسافرين على ظهر هذه الارض معا

اخوة كلنا على سطح ذلك الجمال التالى

السابع في قلب الصقيع الابدي ؟ »

في نظيره للفن يقول سولجنتسين ان الفن قادر على تخطي
مواقف اللغة ، والعرف ، والتقاليد ، والنظم الاجتماعية ، التي تغفل
جميعا فطها في وضع الحواجز بين الامم ، فيخلق روابط حية بين
تلك الامم ، ويفني كل امة منها بخبرات غيرها ، تماما كما يفصل
الفن على مستوى الافراد . فالفن منقذ للبشر جميعا . فهل يعني
سولجنتسين البشر جميعا ؟

وفي ذلك الجزء من نظيره ، الذي استعرضناه تفصيلا في المقال
الاول ، يقول الكاتب ان الفن سينقذ العالم بالجمال . والجمال
عنده يساوي الصديق . والصديق يعني الاعتراف بما في العالم من
خير وانسجام . وبذا يكون الجمال المنقذ من خلال المعنى هو تمثيل
فرض الخالق في خليقته ، ويكون دور الفن هو الاقناع به : « فهناك
تلك الخاصية في جوهر الجمال ، في موقف الفن ، وهي ان العمل
الفني يحق مقنع ، اقناعا كاملا لا يدحض . وحتى القلب الجاحد
الذي يقاومه ما يلبث ان يستسلم وينصاع له . » (٤) والفن قادر على
ان « يذيب حى صقيع الروح التي تجمدت واظلمت ، ويفتحها للخبرات
الروحية السامقة ونحن نتلقى احيانا ، عن طريق الفن - بغير
جلاء ولغرات وجيزة - ضروبا من الوحي والانكشاف لا سبيل الى
بلوغها بالتفكير العقلاني » . (٥) فالفن الذي يتحدث عنه

ان يمر على تنفيذ المعاهدات الدولية التنفيذ الواجب » . فكانه وليس
حكومة في المنفى يتحدث الى العالم .

وعندما سئل سولجنتسين عما اذا كان يخشى على حياته الان
وهو يعيش في سويسرا ، اجاب : « كلا . ولا تنس اني لو كنت اخشى
على سلامتي الشخصية لما كنت قد جرؤت على نشر « ارجيل المعتقلات »
وانا ما زلت بالاتحاد السوفياتي : « لقد نشرت الكتاب في الغرب
وانا مدرك تماما لما سوف يترتب على نشره بالنسبة الي » اما الموت
امام طابور الاعدام ، او الموت في المعتقل » . لكنه ما لبث ان وجه شكرا
حارا للصحافة الغربية والرأي العام الغربي قائلا انها حققت
انتصارا كبيرا ، بالتعالفات مع المنشقين الروس « باخراجه مطرودا
من الاتحاد السوفياتي .

الفن المنقذ ، والدين المختص

لا ينقطع حديث سولجنتسين عن الحرية ، والعمل ، والحقيقة ،
والجمال ، والخير ، وحق البشر في ان يعيشوا حياتهم متحررين من
الخوف والقيح والنشر والظلم .

وفي خطبة جائزة نوبل يقول ، مخاطبا كتاب العالم ومفكره :

« (واني) مؤمن ، يا اصدقائي ، باننا قادرون على مساعدة العالم
في ساعة محتنة هذه . ولا ينبغي لنا ان نبعث عن المعاذير (للهرب
من تلك المسؤولية) مدعين اننا نفتقر الى الاسلحة . ولا ينبغي
لنا ان نستسلم لحياة الرخاء والدعة ، بل يجب ان نخوض المعركة » . (٢)

وهذا عظيم . لكن القضية - كما قلنا قبل - لا تنجزا . فالفنان
لا يستطيع - اخلاقيا - ان ينصب نفسه منافحا عن الحق والعمل
والخير والطمانية لبعض البشر ويسقط السواد الاعظم (اكثر من ثلثي
سكان العالم ، من حسابه ، مجرد ان الوانهم او عقائدهم تختلف من
لونه وعقيدته ، وثقافتهم ليست متقدمة ثقافته التكنولوجية المتطورة ،
بل وان يتخذ موقفا يجعل دفاعه عن الحق والعمل لذلك البعض على
حساب السواد الاعظم الاسود والاسمر والاحمر . فمفسر الفنان -
كالصديق تماما - لا ينقسم ولا يتجزأ ولا يخترع لنفسه المبسررات
والمعاذير التي تتيح له ان يلوذ مرتاحا بانحيازات وضروب القليمة
او قومية او محلية من الولاء في مجال القيم . فهو اما مؤمن بان
الناس ، كل الناس ، كبشر ، لهم الحق في ان تقوم حياتهم على تلك
القيم ، او ليس مؤمنا بان قيمه هذه ليست من حق كل البشر . ولقد
قلنا ان دعاوي الهترية ، التي اخدها المنصريون الجند فطروها
وجوروها وجعلوها سندا فكريا ودعامة « اخلاقية » لما يرتكب كل
يوم تحت سمع سولجنتسين وبصره من جرائم بشعة في حق الشعوب
التي يدعو سولجنتسين ، وهو مترعب على مرتفعه الذي بات الان قمة ،
مشما بنور الرب ، متوقفا بلهيب الايمان ، الى « تركها لمصيرها » ،
تلك الدعاوي المهلكة كان نبعها الاول المسموم شوفينيا هي الاخرى ،
كدعاوي سولجنتسين الخيرة النبيلة سواد بسواد .

ولا ندمي ان الرجل نازي ، او فاشي ، او عنصري ، وان لم يخل
من كلبية فريية خطرة تقوم على التعامل مع الواقع بمعايير من القيم ،
ولا تقل خطرا - لذلك - عن النازية والعنصرية المفضوحة ، بل ويمكن
ان تنقلب اليهما بسهولة فاتكة . . بمجرد لفظة صغيرة ، من هذا
الجانب او ذاك . لكننا نقول ان رؤية سولجنتسين « المثالية » لبلاده ،
وخطبة التغيير التي وضعها (بوصفه حكومة منافسة) للاتحاد
السوفياتي ، والعالم معه بطبيعة الحال ، والتي من اجل وضعها
موضع التنفيذ دخل في صراعه المذوي مع النظام السوفياتي واوصل
الامور عامدا الى نقطة الانفجار التي بات بعدها شبه « بحكومة في
المنفى » ، رؤية مليئة بالثقوب والثغرات ، وان تلك الثقوب والثغرات

(٤) « خطبة نوبل » ص ٦ .

(٥) نفس المرجع ، ص ٥ .

(٢) « خطبة نوبل .. » ص ٢٧ .

القضية الذين الفنهم من ماله حتى الآن ، يضع نضالته والتزامه عند القضية (الماركسية) في جانب قضية أخرى ، هي المسيحية .

وتلك ، على أية حال ، مشكلة تخصه . لكن الذي يظل مفتوحا للتساؤل وهو يتحدث عن أزمة الحضارة الغربية فيقول انها أزمة نفسية ، تاريخية ، وأخلاقية ، قد تركت بصماتها على تلك الثقافة ككل (١١) ويقول انه من المحتمل جدا ، مع ذلك ، الا «تكون الحضارة الغربية هي التي ستموت» ، لانها حضارة ديناميكية وقادرة على الابتكار بحيث يمكنها ان تعبر سائلة بهذه الأزمة الماحقة التي حلت بها ، وتحلم كل ما يكملها ويغنتها من مفاهيم قديمة خاطئة مما يجعلها ، خلال بضعة سنوات ، قادرة على ان تأخذ في التعمير وإعادة البناء (١٢) .. الذي يظل مفتوحا للتساؤل والكتاب يقول ذلك كله هو : هل يفل سولجنتسين ام يتغافل عن الحقيقة التي تكاد تثقب العين والمائلة في ان فشل المسيحية كمفيدة تتكامل حول نواتها « شخصية » الحضارة الغربية ، ويقوم على اساسها توازن تلك الحضارة النفسي والأخلاقي ، ان فشل المسيحية ذاك من الأسباب الجوهرية للأزمة الغربية كلها ؟ وهل لا يرى سولجنتسين حقيقة ان الماركسية ذاتها (بل وكل « الديانات » الشمولية الحديثة) عرض من اعراض البحث المحموم لتلك الحضارة - المحزنة بين تقدمها التقني السريع العاد الذي لا يتوقف ، وتخلفها الأخلاقي - عن ديانة جديدة تصلح للعصر ، وتحل محل المسيحية التي ثبت فشلها في اقامة اود تلك الحضارة انسانية وأخلاقيا ورأب صنعها النكباتي ، الذي يحدثنا عنه سولجنتسين بفصاحة ، والذي أحدثته « الفجوة الثقافية » بين التقدم التقني والتخلف الأخلاقي تحت ضغط التغيرات الهائلة التي مرت تلك الحضارة وما زالت تمر بها ؟ وكيف يظن سولجنتسين انه متوصل الى انقاذ روسيا الحبيبة بالمسيحية ، والقرب كله ، بل وعالم الحضارة الصناعية كله من حوله في حالة جشاش ، ورفض ، واصطخاب ، وبحث ، وانكار ؟ وكيف يظن انه متوصل الى حماية روسيا من تأثير التيارات الفكرية المندفكة كالتيارات الكهربية من قلب تلك الدوامة وهو القائل ان الماركسية ذاتها ليست الا داء أصابت روسيا به أوروبا الملحمة ؟ أم تراه يفكر هو ايضا - كمن يعارضهم ويدينهم من الكهنة المنافسين - في ان يفرح حول روسيا ستارا حديديا عقائديا مسيحيا جديدا لحمايتها من تلك التأثيرات الوافدة ، وتذيرها جيدا بمادة الدين ؟ وهل يا ترى يقف سولجنتسين موقفا يتأخر فيه كثيرا عن الصينيين انفسهم الذين قلنا انهم فطنوا - ودعك من كل هستيريتهم او غوغائيتهم التي يبدو انه لا مهرب من استخدامها في « سياسة » شعب يقرب تعدادهم من الف مليون ، فنحن نتحدث عن الفكر الهادي المدي الذي يحرك الخيوط من وراء واجهة بطوليات الهستيريا والغوغائية - فطنوا الى تلك الحقيقة المعاصرة البسيطة غاية البساطة ، العقدة غاية التعقيد ، الا وهي ان عالم اليوم مقبل على نقلة حضارية باعثة على الدوار لم تمد بعض الديانات والمعتقدات التي عاش ذلك العالم بها وفي ظلها حتى الان صالحة او ممكنة في خضمها ؟ اترى سولجنتسين ، والصينيون يترددون على كونفوشيوس العظيم ، يوصي روسيا بالعودة الى احضان بولس الرسول ؟ ام ترى المشكلة كلها مائلة في ان حكومة سولجنتسين المنافسة لم تجد ما تنافس به الكهنوت الماركسي الا اللاهوت المسيحي ، ولم تجد ما تلوح به من امل لآسان أواخر القرن العشرين ، بدلا من الفردوس الارضي المقبل في اخر الزمان الذي تصد الماركسية بهه مبادها المظلمين ، الا الفردوس السماوي المنتظر ، في العالم الآخر ، بعد انتهاء الزمان ، الذي تصد المسيحية به مؤمنها المظلمين ؟ وعلى المستوى الانساني - الأخلاقي ، اي شيء تكون حقيقته ؟ الماركسية

سولجنتسين قد لا يكون واقعا اشتراكيا ، وقد لا يكون ملتزما بالماركسية ، لكنه نضالي هو الآخر ، كاشد ما تكون النضالية ، وكل ما في الامر انه نضالي من موقف « لاهوتي » ضد : موقف الروحية الغيبية . والمسألة ، ببساطة ، ان سولجنتسين يحاجي الماركسية ويدحضها بالمسيحية . وهو - اذ يفعل ذلك - مدرك انه يتخذ موقفه - كاهنا في معسكر لاهوتي - في مواجهة كهنة آخرين في معسكر لاهوتي مناوئ . وقد حدثنا سولجنتسين قبلا عن الحروب الأوروبية المتعاقبة التي اشعلت نيرانها الخلافات الايديولوجية « بما فيها - للاسف - الخلافات الدينية » (٦) ، وأشار الى كتاب سيرجي بولجاكوف « كابل ماركس كنط دزني » (١٩٠٦) ، قائلا ان ذلك الكتاب يكشف عن الحقيقة المائلة في ان الاتحاد هو المحور العاطفي ومصدر الانهزام الرئيسي للماركسية ، وان بقية المذهب كله قد رقت حول ذلك الاساس ترقيا ، « فالعداء الضاري للدين هو السمة التي لا تفسر للماركسية » (٧) ، وبعد ذلك يقول : « اما انا ، شخصيا ، فارى ان المسيحية ، اليوم ، هي القوة الروحية الحية الوحيدة القادرة على ان تأخذ على عاتقها مهمة شفاء روسيا » (٨) ، وهناك مواضع عديدة من اعماله الابدية الثرية واشعاره ناضجة بحميا دينية تميد الى الدهن ورجع كتاب كاليت وجاه مارتان . وسولجنتسين حر - بطبيعة الحال - في معتقده وما يدعو اليه . وما من شك في انه على حق تماما في دعوته الى اطلاق حرية العقيدة في الاتحاد السوفياتي ، « اتا لا اطلب معاملة مميزة خاصة للمسيحية . كل ما اطلبه لها - ببساطة - هو ان تعامل معاملة عادلة والا تفلارد وتقمع » (٩) ، فذلك مطلب من أبسط الحقوق الانسانية الأولية : ان يترك كل انسان حرا كي يجد لنفسه الخطا والصواب ، بجهده الخاص ، في تلك المسألة .. ان استطاع .

ولكن ، ما دام ذلك ، فما خطب سولجنتسين ، المثقف العالمي العظيم ، الفنان ، المنافع من حرية العقيدة ، وهو يطالعنا بذلك الوجه الترفضي القبيح الذي لا يدع فارقا بينه وبين أشد البدائيين التعمشين بدالية وهو يقول بنبرة سخرية وكراهية غريبة : « دعوا العرب لمصيرهم .. فلديهم الاسلام » (١٠) ؟

والاسوا ان موقفه الترفضي فيق الاق هذا الذي يمكن ان نجد له ، في الجهل والعقل المجدب المنور ، علرا لدى غيره ، يبدو مدخولا في حالة سولجنتسين بانحياز سياسي لا يكاد يغفيه الا بصعوبة .

ومع ذلك ، فسولجنتسين انسان مليء بالتناقضات . فرغم ازدرائه للكتابة التي ترمي الى الدفاع عن افكار مسبقة ، او الانقاع بقائد سياسية ، اجتماعية ، او فلسفية ، والبرهنة على صحتها ، والترويج لها وقوله انه بينما ينبع الفن الحق من نبع واحد هو الصدق ، تبني مثل تلك الكتابة على عرش من الاتساج الظاهري ، والتماسك ، والاتساق ، رغم ما تكون قائمة عليه ، مجبرة عنه ، من اكاذيب واخطاء ، فتخدع الناس ، وتستولي على عقولهم ، ولا يكشف امرها الا عندما تواجهها كتابة أخرى (نضالية مثلا) تناقضها ، وتبدو متماسكة ، متسقة ، مقنعة مثلاً ، ولا تقل عنها خطا وكتبا .. رغم ذلك كله ، فما من شك ، كما قلنا في المقال الاول ، في انه رغم ازدرائه « لفن القضية » ليس لذن النضالية ، وليس ارفع من ذلك النوع الذي يدينه من الكتابة ، متى اقتضت الحاجة . وكل ما في الامر انه ، على النقيض من النضاليين الملتزمين كتاب فن

(٦) « رسالة الى زعماء الاتحاد السوفياتي » ص ١٧ .

(٧) نفس المرجع ، ص ٤٤ .

(٨ - ٩) نفس المرجع ، ص ٥٦ .

(١٠) نفس المرجع ، ص ٢٨ .

(١١) « رسالة .. » ص ١٢ .

(١٢) « رسالة .. » ص ٢٢ - ٢٤ .

تقول للناس لا تعيشوا الآن ، ريثما يتم عبور المطهر والجحيم ،
ولسوف تعيش ، فيما بعد ، باذن التاريخ ، الاجيال القادمة .
والمسيحية تقول للناس لا تعيشوا هنا ، ريثما يتم عبور هذا العالم
الارضي الوقوت الزائل الرذول ، ولسوف تعيش جميعا ، فيما بعد ،
باذن الله ، في عالم ما بعد الموت ودار البقاء . وهذا وذاك كلام طيب
وجميل بالنسبة للدعاة والمهيجين السياسيين ، او بالنسبة للقسس
والمبشرين . لكنه كلام غريب عجيب من كاتب مستنير يرى ازمة عالم
اليوم المتقدم على حقيقتها ، ويرى ان على الفنان التزاما اخلاقيا
يوجب عليه ان يضع فنه في خدمة مجتمعه ، بل في خدمة البشرية
(التقدمية ، في حالة سولجنتسين .. اما البشرية المتأخرة فلها
رب اسم الكريم !) ويرى ان التزامه ذاك يتطلب من الفنان :

- ١ - ايقاف الناس (المتقدمين بطبيعة الحال) على ما يسراه
متربسا بهم من مخاطر ، وما يجده محذقا بهم من مهالك .
- ٢ - ايقاف الناس ، بصديق ، على اسباب معاناتهم وغداهم ،
- ٣ - التورع عن اخفاء حقيقة الحاضر او الماضي ، وعن تجميل
المستقبل وتزيينه كذبا .

(افلا يتطلب ذلك الامتناع عن ترديد الدعوة الى التنازل الان
وهنا على وعد بمستقبل ما جميل ، ورائع ، وغير محدد ، وغير
معروف متى يأتي ؟)

٤ - تفسير التاريخ القديم والمعاصر واستقراءه ، ماضيا وحاضرا ،
لاستظهار المسارات التي يحتمل ان يتخذها مستقبلا ، عملا على
تعزيز رؤية الفنان ، التي يوصله اليها حسه ، وتوقفه عليها
بصيرته ، بالاستقراء العلمي . (وماذا عن استقراء تاريخ المسيحية
التاريخية ؟)

٥ - اقتراح الحلول لما تكشف عنه بصيرة الفنان من مشكلات
وكوارث مقبلة ويمزج رؤيته لها الاستقراء العلمي . ويستوي ان
يكون اقتراح تلك الحلول في شكل كتابات نظرية نفسالية ، او اعمال
ابداعية ، فالهم هو ايقاف الناس على ما يترى بهم اقتراح الحلول
عليهم ، ولو ان الفن اكثر اقناعا من اية كتابة نظرية .

وفيما يخص الشعب الروسي والشعوب المتقدمة (او شعوب
الحضارات العليا التي اخبرنا سولجنتسين انها كانت محط اهتمامه
ومثار انشغاله دائما) تتركز تلك المخاطر بوجه خاص في احتمالات
الحرب مع الصين وما سوف يترتب على حرب كهذه من دمار محتوم
لشعب الروسي ، جنبا الى جنب مع خطر الهلاك الشامل للشعب
الروسي وشعوب الحضارة الغربية معا فسي زحام وتنن ارض
مختنقة بكثرة من يزحمون سطحها ، مسممة بالتقدم الصناعي المعربد
الذي يلوث بيئتها ويقضي عليها ايكولوجيا . (١٢) .

الخطر الاعظم : الصين .

بواقعية حقيقية لا يرى سولجنتسين خطرا على الاتحاد السوفياتي
من جانب الولايات المتحدة او اوربا الغربية . « لا احد على ظهر
الارض يهددنا (نحن الروس) غير الصين . ولا احد غيرها سوف
يهاجمنا » . (١٤) فالخطر الاعظم ، عنده ، هو الصين : « .. فالتل
السائر عندنا يقول .. مثلما تنمو الغابة ، تنمو قبضة الفاس .
وفي هذه الحالة : تسعمائة مليون فاس ! » (١٥) والغابة ، بطبيعة
الحال ، هي الشعب الروسي ، اما التسعمائة مليون فاس ، فالشعب
الصيني . وهو يعتقد ان الحرب مع الصين لن تكون حربا نووية
خاطفة (ويبدو اسفا انها لن تكون كذلك) بل حربا تقليدية طويلة ،
مكلفة بشريا وماديا ، وبشعة بشاعة خاصة لانها ستكون حربا

ايدولوجية ، وهي افطع انواع الحروب .

والحل عنده بسيط : تلك حرب لا يجب السماح بوقوعها . يجب
تلافيها بأي ثمن . ولما كان منشأ الصراع ، فيما يراه ، التنافس
بين روسيا والصين على من منهما الماركسي بحق ، والشيوخي
بحق ، وبالتالي من منهما اجدر من الاخر بقيادة شعوب العالم الى
الثورة العالية ، فما على الاتحاد السوفياتي الا ان يقول للصينيين:
عندكم حق ! انتم الماركسيون بحق ونحن اناس مارقون ومردون عن
الماركسية ، بل اننا لا نريدها ، تلك الايدولوجية ، على الاطلاق ،
فتفضلوا وخلوها انتم ، كلها ، لكم . ومهمسا كل مسئولياتها ،
واعباؤها ، وكل نفقاتها البهظة ، واريحونا منها ، « وتفضلوا انتم
فانفقوا على الارهابيين ومقاتلي حرب المصابات في نصف الكرة
الجنوبي ، اذا شئتم ! » (١٦) واسمع لحكومة سولجنتسين المنافسة
وهي تقول لزعماء الاتحاد السوفياتي :

« اعطوهم ايدولوجيتهم ! دعوا الزعماء الصينيين يهناون بها
لحظة ! » (١٧) .
وكانه يتحدث عن « شلة » من الصغار يريدون ان يخلوا الكرة
من « شلة » منافسة !

« .. والقوا حولكم نظرة غير متحيزة : ان اعصار الايدولوجيا
التقدمية الموحل المعكر قد هب علينا ، فاجتاحتنا ، من الغرب فسي
اخرىات القرن الماضي . وقد غلب ارواحنا ومزقها بما فيه
الكفاية . وما هو الا ان ينحرف ليفور بعيدا عنا ، الى الشرق ،
من تلقاء نفسه .. فدعوه ينحجب عنا . لا توقفوه ! .. ولسوف يشلى
شعبنا سريعا من ذلك الداء .. ومتى تلاشي ذلك الخلاف والتناحر
الايدولوجي .. قد لا تقع حرب روسية صينية .. وحتى اذا
وقعت ، فانها لن تكون الا في المستقبل البعيد ، ووقتها ستكون حربا
دفاعية ، وطنية بحق » . (١٨) .

ولم يقول سولجنتسين ذلك ؟ لانه - كما هو واضح - لا يعتقد
ان عامل التنافس الصيني (كما يصوره هو) بين روسيا والصين
حول من منهما الماركسية بحق ، وهو السبب الحقيقي الكامن في
جلود الصراع . فالرجل قد يكون متهوسا دينيا وقد يكون مستويا
في كراهته الدينية للماركسية ، لكنه ليس من الغفلة والسداجة
بحيث تفرض منه في الرمال المتحركة لتلك الكراهية الاعداد
الحقيقية لما يخوض فيه من قضايا ومشكلات . فهو واع تماما
بخطورة العامل الديموغرافي (السكاني) . ولذلك يقول انه حتى بعد
التخلي عن شرف تمثيل الماركسية ، للصين ، سيتعين على الاتحاد
السوفيتي ان يظل متيقظا لجارته العملاقة « اننا نخترع لانفسنا
مصالح موهومة في المحيط الاطلسي ، والمحيط الهندي ، بينمسا
(مصلحتنا الحقيقية) مائلة في اننا يجب ان نظل مدركين ان حاجتنا
العسكرية الحقيقية طوال نصف القرن المقبل ستكون الدفاع عن
انفسنا ضد الصين .. » (١٩) فنحن ، في ختام القرن العشرين ،
لا نسعنا ان نتنازل عن ارضنا السيبرية (للصين) ، ذلك شيء
ليس محل مناقشة .. » (٢٠) فسولجنتسين ، كما اوضحنا في كل
ما سبق ، ليس غافلا عن المشكلة الرهيبة المتمثلة في زيادة عدد
سكان العالم زيادة حادة مطردة ، مع ثبات الكم المتاح لتلك الاعداد
المتزايدة من البشر من الارض والوارد الطبيعية ، على مستوى
العالم بأسره ، لا بين روسيا والصين فحسب . وهذا هو يقول

- (١٦) نفس المرجع ، ص ١٧ - ١٨ .
- (١٧) نفس المرجع ، ص ١٨ .
- (١٨) نفس المرجع ، ص ١٩ .
- (١٩) نفس المرجع ، ص ٣٦ .
- (٢٠) نفس المرجع ، ص ١٩ .

- (١٣) « رسالة .. » ص ٨ .
- (١٤) نفس المرجع ، ص ٣٦ .
- (١٥) نفس المرجع ، ص ١٣ .

ان بلاده يجب ان تظل متاهبة ، لا لا يقل عن خمسين عاما ، لغرض حرب دفاعية « وطنية » ضد الصين ، لانها لا تستطيع ان تتنازل عن شبر من اراضيها في الشمال الشرقي ، بل ويجعل من سياسات برنامجه تعمير ذلك الشمال الشرقي لتكون الكثافة السكانية فيه عائقا في وجه اي اجتياح صيني ويقول ان ذلك سيقلل «افضل دفاع ممكن ضد الصين» (٢١) .

والسؤال الذي يطرح نفسه ، ما دام ذلك كذلك ، هو : اي نوع سيمود على روسيا - ما دامت الحرب شبه محتومة بينها وبين الصين - من تسليم الصين علم الثورة العالية ، والتنازل لها عن الايدولوجية الماركسية ؟ ان يكون ذلك سلاحا جديدا في ايدي الزعماء الصينيين ضد روسيا التي ينظرون الى اراضيها ومواردها الطبيعية ويتلمظون بينما شعبهم يتزايد بشكل مخيف ، والارض والموارد تقل ولا تزيد ؟ وان كان اولئك الزعماء قد نجحوا حتى الان في تجيش شعبهم والثارة مشاعره ضد الاتحاد السوفيتي بمجرد اتهام الاتحاد السوفيتي بالروق والانحراف عن الصراط الماركسي المستقيم ، فما بالك عندما تتخلى روسيا عن الماركسية تماما كما يدعوها سولجنيتسين ؟ ما الذي لا يصبح في وسع اولئك الزعماء ان يفعلوه ، اذ ذاك ؟ وهل يعتقد سولجنيتسين حقا ان روسيا ستصبح بامان من « الفؤوس الصينية » التي سيلبغ تعدادها عما قريب الف مليون اذا ما اصبحت مسيحية لا ماركسية ؟ اننا نناقش هنا انطلاقا من منطق سولجنيتسين ذاته ، فهو يقول عن الشعب الصيني : «ستجدون انفسكم مواجهين بشعب يناهز تعدادهم الف مليون من البشر ، لم يذهب مثله شعب الى ميدان القتال في التاريخ كله . ويبدو ان كل ما مضى من وقت منذ عام ١٩٤٩ لم يكف لكي يفقد ذلك الشعب دابة التقليدي وحبه للعمل (وهو يفوقنا قطعا في هاتين الخاصيتين الان) ومدى استماتته ، وصلابته ، وخصوه للسلطة ، وانصياعه لقادته . وهو شعب يعيش في ظل نظام شمولي لا يقل ثقلة عن نظامكم الذي تعيش في ظله . ذلك شعب لن يسلم - اذا دخل الحرب - لا هو ولا جيشه (كما قد يسلم اي شعب اوربي برجاجة عقل اذا ما حوصر وغلب على امره) بل سيقاقل حتى اخر جندي ، واخر مدني ، واخر رصاصة ، فصلا ، واخر رمق .. » (٢٢) .

ان سولجنيتسين لا يريد لشعبه ان يدخل حربا بسبب الماركسية مع ذلك الشعب ، ويقول لزعماء بلاده : اعطوهم ماركسيتهم ، وليلعبوا بها الى الجحيم . طيب . والارض ؟ والموارد الطبيعية ؟ وان كان التنازل للصينيين عن راية الماركسية لن يضمن بحال انتفاء خطر الحرب معهم كما يقول هو ، بل قد يضع سلاحا اقوى في ايدي الزعماء الصينيين لنفع شعبهم الى الحرب مع « الروس المرتدين » ، وهو شعب - على ما يصفه سولجنيتسين - مطواع ، ومنقاد ، ومستعد للموت ، فما حقيقة الحل الذي يراه سولجنيتسين ؟ انه يقول ان الدفع الحثيث نحو الحرب الصينية الروسية راجع الى سببين ، اولهما « الضغط الديناميكي للصين التي يبلغ تعداد سكانها الف مليون نسمة على اراضيها التي لم تستغل بعد في الشمال الشرقي ، لا مجرد الشريط الضيق من الارض المتنازع عليه الان على اساس المعاهدات السابقة .. بل سيبريا كلها .. ولسوف يزداد ذلك الضغط بازدياد ضغط الانفجار السكاني على ارض الكوكسب كلها .. » (٢٣) ويقول ايضا ، كما اشرنا لتونا ، ان روسيا ليست على استعداد ، تحت اية ظروف ، لتتخلي عن تلك الارض لاهد ،

وان تلك مسألة لا نقاش فيها . وما دام ذلك كذلك ، فما حقيقة الحل الذي يراه سولجنيتسين ؟ تعمير الشمال الشرقي وزيادة الكثافة السكانية به ؟ فوق ان ذلك المشروع . كما يقول زخاروف في رده على سولجنيتسين . من الضخامة بحيث لا يستطيع الاتحاد السوفياتي بمفرده ان يقوم بابعائه (٢٤) فهل تكفي تلك الكثافة السكانية - مهما عظمت - لصمد الالف مليون فاس المتعطشة لنماء «المرتدين» واراضيهم ؟ ام ترى في ذهن سولجنيتسين حل اخر ، هو التحالف مع اعداء آخرين للصين ؟ وبصرف النظر عن ان اولئك الاعداء يسعدهم ان يروا الصينيين والروس يذبحون بعضهم بعضا ، ويحاولون في سياستهم الخارجية ان يفرخوا هؤلاء باولئك (يشهد بذلك ، على سبيل المثال ، انه بينما كان نيكسون في موسكو منهمك فسي اقناع بريجنيف بخفض التسليح وزيادة التعاون التقني والصناعي مع الولايات المتحدة ، كان السناور الديمقراطي هنري جاكسون ، الذي يغلب ان يرشح في انتخابات الرئاسة الاميركية القادمة قد ذهب الى الصين ، لتوثيق عرى « التفاهم » مع ماو) ، نقول بصرف النظر عن ذلك ، ماذا عن الشعب الصيني ذاته في كل هذا ، وهو شعب يقسم الف مليون من البشر ؟ ام ترى ذلك الشعب من تلك الشعوب التي لا يحسب لها او لبقائها حساب ، في قاموس سولجنيتسين ، كالعرب ، والاسويين ، وشعوب اميركا اللاتينية « التي لا يهدد بالاستيلاء على بلادها احد » ، والافريقيين ؟

ولنصغ الى ما يقوله خبراء الغرب الاستراتيجيون انفسهم ، على اية حال :

« ان اي قرار بضرب الصين ، اما بهجوم نووي « جراحي » مباحث يهدف الى تعمير قدرتها النووية ، او بهجوم بري جوي اما فسي الشمال ، او الشمال الشرقي ، قرار لن يتخذ الا المكتب السياسي للحزب الشيوعي السوفيتي ، على ضوء الاهداف السياسية للاتحاد السوفيتي . ولقد كانت تلك الاهداف دائما ضد القيام بمعمل عسكري موجه الى الصين . فالصين باقية ، ولسوف تظل دائما حيث هي على الحدود الشرقية للاتحاد السوفيتي ، وسياسيا : لا يوجد مطلب للاتحاد السوفياتي في تدميرها والقضاء عليها ، بل في ان يحكمها اناس اكثر اعتدالا وميلا للسوفيت . ولسوف يقضي اي عمل عسكري ضدها ، خاصة متى تضمن استخدام الاسلحة النووية ، ولزمن طويل ، على كل امكانية لقيام حكومة موالية للسوفيت في بكين ، او حتى اقل عداء لهم . ومن المحتمل ان يكون قيام مثل تلك الحكومة اهم - بالنسبة للاتحاد السوفياتي - من صين معطمة قد تحول مجتمعا وتحولت قدراتها الاستراتيجية الى انقاضي بسبب عمل عسكري من جانب السوفيت .

« كما ان مبادرة الاتحاد السوفياتي باستخدام الاسلحة النووية ، خاصة ضد بلد اسوي ، ومن بلدان العالم الثالث (والصين معتبرة كذلك في اعين كثرة من بلدان اسيا وافريقيا واميركا اللاتينية) سينطوي على خسارة سياسية كبرى للاتحاد السوفيتي . وعلى الزعماء السوفيت ان ياخذوا في حسابهم كذلك ان الانار التي ستترتب على اي هجوم سوفيتي ضد الصين ، في الظروف الراهنة ، او تلك التي ستكون قائمة في المستقبل المرئي ، ستتضمن ما يكاد يكون توقفا تاما لنمو علاقة الاتحاد السوفياتي الثنائية بالولايات المتحدة الاميركية (بل ، وفيما يحتمل ، انهيار تلك العلاقة كلية ، لزمن طويل) ، جنبا الى جنب مع موجة من الانفجارات المعادية للسوفيت في العالم الثالث ، ونكسة كبرى لسياسة الاتحاد السوفيتي الاوروبية ، بالاضافة الى تعاطف العطف والتأييد للصين ، والعناصر

الموايلة للصين في صفوف « اليسار » اجمع ، على مستوى العالم كله . ذلك غير العمل العسكري المضاد من جانب الصين ، الذي قد يتضمن الحاق اضرار بالغة بالمدن السوفياتية في الشرق الأقصى ، بل وفي روسيا الاوروبية ذاتها ، والاحتمال القائم بان تعمد الولايات المتحدة الاميركية الى امداد الصين بما يعوضها عما تفقده او تستخدمه من اسلحة نووية . وفوق هذا وذاك كله ، فان تورط القوات السوفياتية في تلاحم بري بالقوات الصينية سيوقعها في ورطة صراع طويل غير متكافئ عديدا مع الجيوش الصينية التي تصمد بعشرات الملايين ، وهو صراع لا يكاد يكون بوسع الزعماء السوفيت التنبؤ بنتائجه .

« وهكذا فان الأدلة المتوفرة توحى بان الاتحاد السوفيتي لا يسهه ان يفعل الا اقل القليل لمنع او اعاقه نمو قوات الصين الاستراتيجية ، وان افضل ما يمكن له ان يفعله هو ان ينتظر انتهاء عهد ماو على امل ان تكون الانظمة التي ستخلفه اقل تطرفا في عدائها للسوفيت او اقل تجانسا من الديكتاتورية المتمركزة الراهنة . » (٢٥)

وعلى ضوء ذلك كله ، هل يحل المشكلة قيام الاتحاد السوفيتي بالقاء الماركسية في وجه الصين ، والتحول الى « بلد بورجوازي » على حدودها (وذلك ، على الاقل ، هو ما سيصفه به الصينيون وقتل) واعطاء الركيزة الايديولوجية التي تشعل سعار الحرب في صدور الملايين الصينية التي يصفها سولجنتسين ، اعطاء تلك الركيزة لاي متهور او داعية حرب في صفوف القيادة الصينية ، وحتى مع استمرار الاوضاع على ما هي عليه ، فاي نفع سيكون لتمجير الشمال الشرقي وزيادة الكثافة السكانية به ، من وجهة النظر الدفاعية ، في وجه خروشتسوف ، وهو في اوج سلطانه ، وقال له : لا ، فذلك جندي واخر رصاصة واخر رق كما يقول سولجنتسين ، وفي وجه الهجوم - او الرد - النووي المحتمل من جانب الصين ، كما يقول تقرير معهد الدراسات الاستراتيجية الذي سقنا الاستشهاد السابق منه ، اي جدوى ستكون - دفاعيا - لبناء المدن وزيادة الكثافة السكانية الا تعريض المزيد من جسد روسيا الهي لاسنان الصينيين ؟

ولنلق بسمنا الى وجهة نظر اخرى ، جاءت في رد العالم النووي والمتف الروسي النشقي ، اندري زخاروف ، الذي وقف في وجه خروشتسوف ، وهو في اوج سلطانه ، وقال له : لا ، فذلك انسان لا يشك احد في مواقفه :

« اعتقادي ان وجهة نظر سولجنتسين (فيما يتعلق بالصراع مع الصين) تصخم الموقف تصخيما مبالغا فيه ، مع تسليمنا بان الموقف ليس بسيطا او سهلا او خلويا من السحب . فمعظم الخبراء في الشؤون الصينية يرون - فيما يبدو لي - ان الصين لن تكون لديها ، لوقت طويل ، القدرة العسكرية التي تمكنها من شن حرب عدوانية ضد الاتحاد السوفيتي ، وانه اذا ما وجد الفامرون الذين يتوصلون الى دفع الصين الى خوض غمار مثل تلك الحرب فانهم سيؤججون بها - في الواقع - في مازق حرب انتحارية ، بينما سيكون شن حرب عدوانية ضد الصين ، من جانب الاتحاد السوفيتي ، امرا مقصيا عليه بالفشل . بل ولقد يرى البعض ان الانسحاق وراء تصخيم الخطر الصيني بهذه الصورة ربما يكون من العناصر الداخلة في اللعبة السياسية التي تقوم بها الزعامة السوفيتية حاليا ، وبذا فان المبالغة في تقدير مثل ذلك الخطر (من جانب سولجنتسين او غيره) ليس مما يخدم القضية التي نعمل من اجلها جميعا وهي قضية التحول الى الديمقراطية والتخل من غلبة العسكرية في بلادنا وهو ما تحتاجه روسيا والعالم اجمع حاجة ماسة . ثم .. هناك امر اخر ، وهو ان

(25) Strategic Survey 1973 , an I.I. S.S. Publication
London , 1974 , pp . 68 - 69 ,

الشعب الصيني يواجه ، مثلما تواجه شعوب عديدة في عالمنا ، مصيرا فاجعا ينبغي ان يكون مثار انشغال البشرية جمعاء (٢٦) . والذي يبدو لي ، على اية حال ، ان سولجنتسين يعطي الايديولوجية اهمية اكثر مما لها (٢٧) سواء في نظره الى الصراع مع الصين ، او فيما يتعلق بغير ذلك من القضايا التي يثيرها . والذي لا ينبغي ان يقيب عنا ان الزعماء الصينيين ليسوا باقل براجماتية من الزعماء السوفيت . .

الخطر الداهم الثاني : استمرار التقدم التقني .

يقول سولجنتسين : « ان الهلاك التقني ليس اقل فظاعة وتهديدا من الهلاك بالحرب . » (٢٧) والهلاك التقني الذي يشير اليه من مخاطر الانسحاق وراء النمو الاقتصادي المطرد ، والتقدم العلمي والصناعي الذي لا يقف عند حد ، مع ما يترتب عليه من استنفاد للموارد الطبيعية ، وتلوث للبيئة :

« فالخطر الذي يلي خطر الصين هو المآزق التزدوج الذي باتت الحضارة الغربية (وهي حضارة اختارت روسيا من زمن طويل شرف الانتماء اليها) تجد نفسها فيه . لكن ذلك الخطر ليس وشيكا كالخطر الصيني ، لانه ما زالت بيننا وبينه سنوات عديدة : عقدان او ثلاثة عقود . ونحن نشترك في التعرض لذلك الخطر مع كافة البلدان المتقدمة التي تعاني الان من ورطة اسوأ مما نحن فيه . . ولقد كان بوسعنا ان نتجنب كل ذلك لو ادركنا فقط تلك الحقيقة البسيطة التي لا تريب من لطنة اي فلاح روسي ، وهي انه طالما كانت الارض شيئا محدودا ومتناهي ، فان مساحاتها المتاحة ومواردها تكون محدودة ومتناهية هي ايضا . فالف تودة لا تستطيع ان تظل تقسم نفس التاحة الى الابد . ولذا فان التقدم اللامتناهي ، بغير حد ، الذي ظل أبحاكون من مفكري عصر التنوير يدقونه في الرؤوس دقا باعتباره غاية عظمى ، لا سبيل الى بلوغه على هذه الارض . (ولننظر الى النتيجة :) كل ذلك التقدم بلا توقف قد تبين انه اندفاع جنوني ، هائج ، لا عقل فيه ولا تدبر ، في حارة مسعورة . والحضارة المنهومة الى التقدم الذي لا ينقطع قد بدأت الان تختنق بتقدمها ، وها هي موشكة على الانهيار . وكل هذه اشياء اذيمت ونوقشت على نطاق واسع في الغرب بواسطة جماعة تيلهار دوشاردان ، ونادي روما . وفيما يلي النتائج التي توصل اليها اولئك السادة بشكل بالغ التركيز :

« يجب على المجتمع المتقدم ان يكف عن النظر الى التقدم باعتباره شيئا مرغوبا فيه . والتقدم اللامتناهي اسطورة عديمة المفزى . والذي يجب النظر اليه الان والاتجاه الى تنفيذه ليس الاقتصاد دائم النمو ، مطرد التوسع ، بل الاقتصاد الذي يتوقف النمو فيه عند درجة الصفر ، اي الاقتصاد المستقر . فاستمرار النمو الاقتصادي ليس غير ضروري فحسب ، بل هو مفضى الى الخراب . والهدف الذي يجب ان نضعه نصب اعيننا ليس زيادة مواردنا القومية ، بل مجرد المحافظة عليها .

(٢٨) « البشرية جمعاء » ، كما يقول زخاروف ، بما فيها الكتاب ، بطبيعة الحال ، ومنهم سولجنتسين ، لكن كل اهتمامه بالشعب الصيني اقصر على قوله : « .. وذلك لا يعني اني ارقب في دمار الصين روحيا . فانا مؤمن بان شعبنا سيشفى من ذلك الداء (الماركسية) سريعا ، والصينيين ايضا ، مع الوقت ، واني لامل الا يقوت الاوان لاتقاد بلدهم وحماية البشرية . » (« رسالة » ، ص ١٩/١٨) . (٢٩) « يعطي الايديولوجية اهمية اكثر مما لها » . طبعا . فالايديولوجية هنا مسألة صراع ، « ديني » الصيغة مع الماركسية التي ينظر اليها سولجنتسين باعتبارها لاهوتا منافسا للاهوت المسيحي .

(٢٦) مقال زخاروف في الرد على سولجنتسين ، السابق الاشارة اليه ، بالتايمز اللندنية ١٩٧٤/٤/١٦ .

يجب علينا ان نعرف ، بشكل عاجل ، عن الاستثمار في العملاقة التكنولوجية الحديثة في الصناعة ، والتنمية الريفية والحضرية المكثفة (فمدن اليوم قد تحولت الى اورام سرطانية) . والهدف الرئيسي الذي ينبغي ان نوجه اليه التكنولوجيا الان يجب ان يكون العمل على محو النتائج المؤسفة لا تم تحقيقه من تقدم في ظل التكنولوجيات السابقة .

« والعلماء الذين يقولون كل هذا توصلوا الى نتائجهم هذه بفضل حسابات اجروها باستخدام الحاسبات (العقول) الالكترونية على اساس نظرية تلك الحاسبات بالمعطيات التي تمثل عدة مسارات بديلة ومتباينة للنمو الاقتصادي ، فكانت النتائج كلها قاطعة بان كل تلك المسارات جميعا ميؤوس منها ، بل واشارت تلك النتائج - بطريقة مندرجة بكل شر - الى ان النتيجة المحتومة للاستمرار في التقدم التقني والنمو الاقتصادي ستكون الدمار التكاملي للجنس البشري كله فيما بين سنة ٢٠٢٠ وسنة ٢٠٧٠ ، اذا لم يتخل ذلك الجنس البشري عن حواذ التقدم . وقد اخلت تلك الحسابات في الاعتبار خمسة عوامل رئيسية : عدد السكان ، والوارد الطبيعية ، والانتاج الزراعي ، والصناعة ، وتلوث البيئة .

« وان كان لنا ان نصدق ما انتهت اليه الحاسبات الالكترونية ، فان بعض موارد الارض في طريقها الى ان تستنفد ، وبسرعة : فلن يكون هناك نفط بعد عشرين سنة ، ولا نحاس بعد تسع عشرة سنة ، ولا زلبيق بعد اثنتي عشرة سنة . وهناك موارد طبيعية اخرى قد لاربت النفاذ الان . وغير مواد الطاقة ، هناك اشياء هامة كالماء العذب التنظيف القابل للشرب ، قد باتت محدودة للغاية . وحتى اذا ما كشف التنقيب مستقبلا عن احتياطات مخزونة في باطن الارض من كل ما سبق وما عداه من ثروات طبيعية ، وحتى اذا بلغت تلك الاحتياطات المخزونة ضعف او ثلاثة اضعاف ما هو معروف منها حتى الان ، وحتى اذا تمكن الانسان من مضاعفة الانتاج الزراعي ، ونجح في اخضاع الطاقة النووية للاسحودة وتطويعها في خدمته ، فان سكان العالم ، في كل تلك الاحوال ، سيدركهم الهالك الجماعي خلال العقود الاولى من القرن الحادي والعشرين ، ان لم يكن بسبب تجاوز الانتاج ثم توافقه نهائيا (نتيجة لنفاذ ما هو متاح من ثروات طبيعية) ، فبسبب فائض الانتاج (تدمير البيئة نتيجة للانفعا في النشاط الصناعي غير المتحكم فيه) .. فهو هلاك لا مهرب منه ايا كان المسار الذي نتخذه .

« وعندما يكون كل شيء » ، كما هي الحال الان ، رهنا بالتقدم ، فانه يكون من المستحيل المشور على حل امثل مشترك (٢٨) لكل المشكلات العكس المتفاعلة فيما بينها ، التي اشرنا اليها سابقا ، في وقت واحد معا (وهي مشكلات تزايد السكان ، وتناقض الموارد الطبيعية ، وعدم ملاحقة الانتاج الزراعي لزيادة السكان ، والنشاط الصناعي غير المتحكم فيه ، وتلوث البيئة) وبذلك فانه اذا لم يتخل الجنس البشري عن هوس التقدم الصناعي والنمو الاقتصادي سوف نحل به تكبات لن يكون اموها فساد الفلاف الجوي للارض بحيث يصبح غير صالح لاستمرار الحياة ، وفي وقت ليس ببعيد .. في اثناء حياة جيلنا . وان كان لجنسنا البشري ان ينجو من ذلك المصير ، فانه يجب ان يكبح جماح التكنولوجيا ويكيفها لتتواءم مع اقتصاد ثابت يقل بلا نمو لدى عشرين او ثلاثين سنة من الان . وحتى تتاح الفرصة لذلك يجب ان نبدا من الان ، فوراً . « (٢٧)

وبإدء ذي بدء (رغم ان سولجنتسين يتنابه ذكر ، كلما جاء

(٢٨) « حل امثل مشترك » يجعل من الممكن حل كل مشكلة منها نون ان يكون حلها على حساب الاخرى .

(٢٧) « رسالة .. » ص ص ٢٢/٢٠ .

ذكر للتقدم التقني ، كمن يرى عفرينا) نحن لا نختلف معه حول نقاط عديدة واساسية في ذلك كله ، وان كان ينبغي ان نذكر ان اساسا كثيرين قبله (كتوماس كارليل مثلا ، في وقت لم يكن شيء مما يتحدث فيه سولجنتسين الان يخطر ببال اشد المتشائمين تشاؤما) قالوا مثل ما يقول الان واكثر ، ولم تقع الكوارث التي تنبأوا بها اذا لم يصغ العالم لا يقولون .. لم تقع تلك الكوارث على النحو الذي تنبأوا انها ستقع به ، على الاقل . ورغم ذلك ، فاننا ، كما قلنا ، لا نختلف مع سولجنتسين حول نقاط عديدة ، بل قد نكون من اوائل من نبهوا الانهال ، في بيتتنا الفكرية اللاهية عن كل ذلك ، ومنذ عام ١٩٧٠ (٢٨) لعدد من القضايا الاساسية التي يتحدث فيها الان ، كاخطار التلوث ، والنمو الصناعي ، والتضخم الحضري ، والانفجار السكاني ، كما ناقشنا عدد من كبار العلماء والمثقفين في العالم الصناعي والعالم الثالث في مؤتمر عقد باستوكهلم في مطلع ذلك العام وتسلطت على مناقشات من اشتركوا فيه (٢٩) المشكلة التي يثيرها سولجنتسين الان مشكلة بقاء الانسانية او فنائها . ولو رجعنا الى مناقشات ذلك المؤتمر لوجدنا كل اساسيات رسالة سولجنتسين الى زعماء بلاده :

« ولقد تمخض المؤتمر عن مواجهة قاسية صارمة في تحدياتها وفيما كشفت عنه ، اليمة عميقة التشاؤم في توقعاتها . فهو « مؤتمر قمة » على مستوى عالمي ، ضم عددا من اعظم العقول في عالمنا المعاصر ، وتجاوز كل حدود التخصصات ، والمذاهب الاجتماعية او العقائد السياسية ، مؤتمر دولي بحق ، ضم عقولا من اوربا والشرق ، من الاتحاد السوفيتي ، وانجلترا ، وفرنسا ، واميركا ، واسيا ، وافريقيا . وعلى طول المناقشات وعرضها تسلطت على العقول .. مشكلة بقاء الانسانية او فنائها : كيف يستطيع الانسان ان يعيش العصر العلمي الصناعي ، وكيف يتصرف في مواجهة بعض الانار التي لا مهرب منها للتقدم التكنولوجي ؟

« اتقى العلماء والكتاب والمفكرون الذين اشتركوا في المؤتمر فموما مفجعا على تلك المسائل من خلال تحليلهم لها . ولقد يسدو للمرء ، عندما يتدبر الاخطار الجسيمة المترتبة بالبشرية ، ان الحرب النووية اول تلك الاخطار جميعا .. لكن المشتركين في مؤتمر ستوكهلم اهتموا باخطار اخرى وجدوها اجدر بالدراسة من حيث انها اكثر الحاحا واشد تهديدا للعالم المعاصر .. مشكلات كتلوث الماء والهواء ، والانفجار السكاني ، كلها مفضية على المدى الطويل الى صراع رهيب اشد خطرا من اية حرب نووية ، لانه سيكون صراع اباداة منظمة لاجناس باكملها ، فهي مشكلات يتطلب ايجاد الحلول لها انقلابا كاملا في مواقفنا وتغيرا جذريا في طرق تفكيرنا .. فالتخصصون الذين اجتمعوا في ستوكهلم قد اجمعوا بلا استثناء على ان تلوث الهواء ومياه الانهار والبحار والمحيطات خطر ماحق يتهدد البشرية ولا يمكن تداركه الا بعمل عاجل على المستوى الدولي . ذلك التلوث المتزايد يبدو حتى الان كمرض لا علاج له من امراض العصر الصناعي ، بما تسببه مخلفات المصانع وعوادمها من تسمم وتلوث للماء والهواء ، وهي مشكلة يحسها السويدون كمازق حضاري حيث تشكل صناعة الورق التي تعتبر مصدرا من المصادر الاساسية لثروتهم القومية ، خطرا قاتلا .. والمدن هي الاخرى (٢٩) الكل متفق على ان نموها الرهيب اصبح

(٢٨) « مؤتمر الربيع باستوكهلم » الهلال - مارس ١٩٧٠ ص ص

٩٧/٩١ .

(٢٩) على سبيل المثال لا الحصر ، اشترك في ذلك المؤتمر اساسا كالعالم الفرنسي جاك مونو ، وعالم الكيمياء الاميريكي الحاصل على جائزة نوبل مرتين : لينس بولينج ، وعائلة الانثروبولوجيا مارجريت ميد ، والعالم الالمني كارل لورنز ، وكتاب وشعراء امثال و.ه. اودن ، وآرثر كويستلر ، وعلماء اجتماع واقتصاد .

(٣٠) وقد ركز عليها سولجنتسين تركيزا خاصا في رسالته .

فانت مستطيع ، اذا رجعت لذلك المقال ، او الى محاضر جلسات ذلك المؤتمر ، ان تجد كل ما تحدث فيه سولجنتسين واقام الدنيا واقعدا به منهما زعماء بلاده بالاهمال المشين . لكن هناك شيئا واحدا اختلف فيه سولجنتسين عن اولئك الكبار حقا الذين اجتمعوا في ستوكهولم في مطلع سنة ١٩٧٠ : اختلف عنهم في المنظور الذي راي تلك المشكلات من خلاله . فبينما اهتم اولئك الناس بمصير الناس جميعا - باعتبارهم بشرا لهم نفس الحق الاساسي في البقاء - سواء كانوا في نصف الكرة البارد او نصفها الدافئ (والتمييز من عند سولجنتسين) بينما اهتم صاحبنا « بشعوب الحضارات العليا » ، وعلى وجه التحديد بالشعوب الروسية والاوكرانية . وبينما ينتساب سولجنتسين ذعر ، فيدعو بلاده الى التخلي عن التقدم والتقدمية في وقت معا ، والنكوص الى مجتمع طوباوي منزول ، يقلل ابوابه على نفسه في وجه العالم اجمع ، محاولا النجاة وبعده الطوفان ، نجد رجلا عالما ببيولوجيا ، لا هو كاتب ولا فنان ، هو الفرنسي جاك مونو ، قائلا في مؤتمر ستوكهولم ذلك ان كل تلك المخاطر التي استعرضها زملاؤه وناقشوها استفلحت ، وارتكبت البشرية كل تلك الاخطاء المهلكة في حق نفسها ، وما زالت ، لانها ظلت تعيش بمجموعة من القيم لم تعد صالحة اطلاقا للعصر ولا قبل لها بمتطلباته ، وانه وان كان العلم ليس مختصا او قادرا على تزويد البشرية بوسائل التقدم وفي الوقت ذاته بقيم واخلاقيات جديدة ، فان العلم يتيح لنا ، بالاول ، ان نتيين مدى القصور المهيئ الذي باتت تتصف به قيمنا في مواجهة المطالب الملحة للعصر .. وهو ما قد يحفزنا الى ان نبحث لانفسنا عن قيم جديدة نعيش العصر بها ونتعامل معه (٣٠) . وقد صدق مونو عندما قال ان البحث عن تلك القيم ليس من اختصاص العلم ولا هو في حدود قدراته . فذلك ، كما يقول لنا سولجنتسين ، مهمة الفنون الادب ، خاصة « في هذا القرن العشرين الذي نعيش فيه ، والذي تبين انه اشد قسوة من كل القرون التي سبقت » . ولقد تحدث سولجنتسين طويلا - كما اسلفنا - عن القيم ، ولسلام القيم . ولكن هل هو مهتم بالبحث عن قيم جديدة لانسان العصر الجديد حقا ؟ بل هل هو مقتنع اساسا ان العصر يتطلب مجموعة قيم جديدة ؟ كل ما قاله لنا لا يشير ولو من بعيد الى وجود مثل ذلك الاقتناع لديه . وبالحقيقة ، ما حاجة انسان العصر الى البحث عن قيم جديدة ، وقيمه التي عاش بها وفي ظلها حتى الان مائلة وجاهزة وفي متناول اليد ، وما عليه الا ان يعود الى المسيحية ؟ طيب ، واولئك الذين ولدوا وهم اصحاب ديانات اخرى ؟ اه . هذه مشكلتهم . ثم اتنا ننسى ان سولجنتسين مهتم بالشعب الروسي فقط وبتخليصه من الماركسية والالحاد واعادته الى حظيرة الدين (٣١) . ولقد قلنا ان الرجل ، من بعض الوجوه ، يبدو اشبه بكيلنج روسي . وهو ليس داعية غزو او شاعر امبراطوريات . لكن ذلك لا ينفي الشبه بينه وبين كيلنج ، ولكن الشمال الشرقي الروسي شبه قارته الهندية . لكن كيلنج عاش في عصر ، وسولجنتسين يعيش في عصر اخر . وكيلنج مدموم في تاريخ الادب ، فما بالك بكاتب مثل سولجنتسين يهاجم زعماء بلاده ، في اواخر هذا القرن الذي تبين انه اشد القرون قسوة لانهم يتمسكون بالماركسية ولا يتقبلون الى « الوطنية » : « وكل رسالتي هذه اليكم

منصبة بالذات على الوطنية ، التي تعني نيل الماركسية . لان الماركسية تآمرا ان تترك الشمال الشرقي مهمل ، غير مستقل ، ونترك نساءنا ومهنتات بالعمل اليدوي ، وان نمول بدلا من ذلك الثورة المالية ونعجل بوقوعها . » (٣١) والزعرج انه بينما يتعاضد كاتب مثل سولجنتسين ويصم اذنيه ، يقف رجل لا شأن له بالفن الذي سينقد العالم بالجمال ، ولا بسلام القيم ، كالعالم الاميركي الكيميائي «الينس بولينج» ، ربيب اعلى المجتمعات الرأسمالية في عالم اليوم ، فيقول ان عالم اليوم يتردى في كل ما هو مترد فيه من مهال لانه يدار لحساب قارة محدودة لا تزيد عن مليون . ويدعو الى مصادرة ثروات اولئك الناس ، افرادا كانوا او اسرات ، مع تأمين دخول معقولة لهم تكفل لهم حياة انسانية سوية ، وكف سيطرتهم عن العالم ، بحيث تستطيع البشرية ان تنصرف حقا الى مواجهة المهام العظمى الملقاة على عاتقها . (٣٢) وهكذا فان سولجنتسين يقف - من جانب - متأخرا بضع سنوات عن مفكري الغرب ومثقفيه في اثره لهذه القضايا التي اقام الدنيا بها واقعدا ، وانقل الوطاء على زعماء بلاده بسببها وهي قضايا مثارة ومطروحة للنقاش في العالم الصناعي على نطاق واسع ، من وقت طويل ، بل وقد بدا الاهتمام بها ينتقل من مرحلة النقاش والبحث عن الحلول ، الى مرحلة ابداع الحلول وتجربتها . كما يقف سولجنتسين - من جانب اخر - وهو الاسوأ ، متخلفا بفراخ عديدة عن اولئك الغربيين ، الذين يكرر الان ما قالوه منذ سنوات ، تخلفا اخلاقيا وانسانيا . ولقد يكون ابعد الناس عن مظنة التجني على سولجنتسين ، او اساءة الظن به ، او عدم فهم حقيقة ما يقول ، واقدار الناس - لذلك - على ايضاح ذلك التخلف الاخلاقي الانساني الذي اتسم به موقف سولجنتسين في معالجة هذه القضايا وغيرها ، موطنه المنشق مثله ، العالم النووي اندري زخاروف . فلنسمع لما يقول :

« وفي رسالة سولجنتسين اوجه بعينها لموقف الكاتب القول الحق انها ازعجتني واثارت قلقي وعدم رضائي كلما اعدت ذراعتها . من تلك الواجهة بشكل خاص وجه يصمم المرء في رسالته الا وهو تركيز اهتمامه بصورة تامة ، ومع اسقاط كل اعتبار اخر من حسانيته ، على مشكلات الشعب الروسي ومعالجته . وبطبيعة الحال فان لكل امرء الحق في ان يكتب عما يعرفه معرفة مباشرة ، وان ينشغل بما يحرك مشاعره بطريقة مباشرة ملفوسة تمسه في الصميم . غير ان المرء لا يمكن ان يسقط من حسابه اشياء كغني البشر وتشريدتهم وممارسة الابادة ضد حركات التحرر الوطني ، والقضاء على الثقافات القومية .. والواقع اني - على العكس من سولجنتسين - اعتبر ان روح العبودية والخنوع التي ظلت فاشية في روسيا طوال قرون ، بالاضافة الى احتقار الاجانب ، وازدراء الشعوب الاخرى ، والنفور من غيرنا من البشر والديانات الاخرى ، من افطع البلايا التي ابتلينا بها ، ولا اعتبرها (كما يعتبرها سولجنتسين) علامة صحة في بنيتنا القومية . » (٣٣)

اسا روي ميديديف فيقول : « ان هذه الوثيقة (رسالة سولجنتسين) كانت مصدر خيبة امل عميقة للسواد الاعظم من اولئك الذين يكونون احترامنا صادقا لسولجنتسين لا ينصف به من موهبة فنية ، وما يتحلى به من شجاعة .. والواقع ان الوثيقة كلها تنطق باتجاه قومي بالغ الخطورة ، وتسم بصيغ افق ظاهر . » (٣٤)

(٣١) « رسالة .. » ص ٤٥ .

(٣٢) « مؤتمر الرعب باستوكهولم » ، المرجع السابق الاشارة

اليه ، ص ٩٧ .

(٣٣) مقال زخاروف السابق الاشارة اليه ، بالتايمز عدد ١٦

ابريل ١٩٧٤ .

(٣٤) « اصدقاء سولجنتسين السوفييت ينقلبون عليه » -

الجارديان عدد ٢٩ ابريل ١٩٧٤ .

(٢٩) المرجع السابق ، ص ٩٥/٩٣ .

(٣٠) « مؤتمر الرعب باستوكهولم » - الهلال - مارس ١٩٧٠ ،

ص ٩٥ .

(٣١) وسولجنتسين ليس غافلا عن فجوة القيم او فراغ القيم في عالم اليوم ، وهو يقول « .. ولولا حاجة البعض من المعاصرين الى « ديانة » يمتثلونها ، لما كانت الماركسية وجدت كل اولئك المؤمنين بها - رغم افلاسها - في الغرب » (« رسالة » - ص ٤٣) .

المتعمقة بالنوريات المتخصصة لا تضمنه ذلك التقرير (٣٦) وبايجاز ، يمكننا تلخيص الاعتراضات العلمية التي وجهت الى تقرير نادي روما (وهو المصدر الاول لفرع سولجنتسين) بما يلي :

اولا : ان المعطيات التي غذيت بها الحاسبات الالكترونية قل ثلوث البيئة ممثلا في كل نموذج منها كمثير واحد . والمشكلة هي : كيف تم قياس ذلك التلوث ، فنحن هنا في مجال حاسبات الكترونية ولنا في مجال مناظرة بارعة او تفكير نظري . ذلك شيء لم يرد بشأنه في تقرير نادي روما اي تحديد . ولقد تساءل بعض من انتقدوا التقرير كيف تسنى اعطاء قيمة رقمية للتلوث مستقبلا طالما لا توجد لذلك المتغير مثل تلك القيمة الرقمية بشكل مسلم به في الحاضر ؟ مثلا : ما اعلى مستوى للتلوث البيئي على مستوى العالم كله في سنة ١٩٧٠ قياسا الى مستوى عام ١٩٠٠ ؟ وفي نفس الوقت يبدو ان حسابات النادي اسقطت من اعتبارها تماما كافة الاجراءات التي تتخذ حاليا في انحاء مختلفة من العالم لمقاومة التلوث وبرامج الابحاث التي كرسست لاكتشاف وسائل مقاومته والحد منه (٣٧) .

ثانيا : ان الموارد بدورها ادمجت ، في حسابات النادي ، في متغير واحد غير محدد . ويرى من انتقدوا التقدير انه من المحتمل جدا ان تبدو تنبؤات تقرير روما بتناقص الموارد الطبيعية الى حد الاستنفاد سخيفة في ضوء ما سوف يقوم به العالم بغير شك من تنمية موارده الرأهنة والتنقيب عن موارد اخرى . فوق انه ليس من النظر العلمي في شيء - كما يقول اولئك النقاد - ان نلقي نظرة معجلة على موارد العالم الرأهنة ونقول : « اه هذا كله سيستنفد في سنة ٢٠٠٠ او ٢١٠٠ ! » ولو كان وجد ناد كنادي روما في عام ١٩٠٠ ، واجرى حسابات مماثلة بالنسبة للموارد التي كانت معروفة وقتئذ ، لكنت تلك الحسابات ، فيما يحتمل ، قد اشارت الى انهيار الحضارة قبل ان يحل عام ١٩٧٤ (٣٨) .

اما تقرير البنك الدولي فيقول ان الافتراضات التي غذيت بها المعول الالكترونية كانت مفرطة في تشاؤمها ، ولم يتم التثبت من صحتها علميا ، فوق ان استخدام المعطيات كان متسما بالاهمال والعشوائية .

وايا كان الامر ، وسواء كان سولجنتسين قد تورط - رغم تدويره العلمي ودراسته للرياضيات - في خطأ الانقياد بسداجة وراء عملية هواة عشوائية كما يحاول اولئك النقاد تصوير تقرير نادي روما ، او كان اولئك النقاد - بتسفيهم للتقرير - جاهدين في التهمية عن موضوعات تدعو مصالح عليا (للحضارات المتقدمة او العليا كما يدعواها سولجنتسين) الى عدم الخوف فيها علنا (وذلك احتمال مرجح بقوة من وجهة نظرنا) خاصة والامر متعلق باشياء متفجرة كاستنفاد الموارد

(36) « Nature » : March 10 , 1972 - August 4, 1972
« National Review » : September 29, 1972, March 16 , 1973
November 24, 1972

(٣٧) ولو ان اجراءات الحد من التلوث انجبت للبلدان الصناعية ثلوتا من نوع جديد ! فالتحكم في المواد الكربونية الصلبة التي تنفثها مداخن المصانع انتهى الى ارتفاع نسبة الاحماض في المطر المتساقط على الغابات والزراعات بنسبة بلغت ١٠٠٪ !

(٣٨) والواقع ان سولجنتسين يناقش هذه القضايا مناقشة دوجمائية . والمشكلة ان العلم اخر ما يعتمد الدوجمائية . فكل النظريات مطروحة للمناقشة والمراجعة . بل ان العلم عملية متصلة من المراجعة لنظرياته . وفي غمار تلك الدوجمائية يقع سولجنتسين في تناقض طريف : فهو مدعور من استنفاد موارد العالم ، وفي الوقت ذاته معارض لفرض القضاء . مع ان هذا اساسيا من اهداف غزو الفضاء البحث عن موارد جديدة تعوض ما يستنفد من موارد الارض .

ولقد قلنا من قبل ان سولجنتسين يبدو كما لو كان ، في مجال الادب ، تكرارا ، تأخر عن وقته ثلاثة عقود او يزيد ، لثقفي وكتساب الغرب الذين عاصروا ازمة الحرب الاهلية الاسبانية . وما هو ، في مجال التذير الاجتماعي ، يبدو كتكرار متأخر ايضا ، ومفلوط ، لعلماء الغرب ومثقفيه . ولعل ذلك - الى حد ما - ذنب الجو الفكري المغفل المدعور من التعرض للتيارات الوافدة ومناقشتها ، وهو الجو الذي جعل من هذا الكاتب ما نصفه بانه تكرار متأخر زمنيًا واخلاقيًا ، والذي ادى - في نفس الوقت - الى طرده من بلاده فانت لو تعبرت ما يقوله الرجل ، بغير بيروقراطية او ترفض ، لوجدت - اولاً - انه حسن النية ، وانه يقصد خيرا بحق ، ولوجدت - ثانياً - انه ليس خطرا ولا مستعصيا على النقاش والرد حتى يطرد اكتفاء لشره . ولعل في ذلك ما يبرر القول بان خطره الحقيقي بالنسبة للنظام ليس فيما ينادي به من اراء ، او يدعو اليه من حلول ، لان ذلك كله ممكن الرد عليه بشأنه وانحماه فيه .. ان ذلك الخطر - الذي طرد بسببه - كامن في ولعه باجتراح التاريخ .

ولا ادل على صواب هذه النظرة ، فيما نرى ، من مشكلة النمو الاقتصادي التي ركب فيها سولجنتسين متن الشطط بطريقة ما من شك في ان النظام السوفيتي قادر على تحويلها الى مقتل لكل ما ينادي به سولجنتسين .

والمشكلة ان الكاتب هو مدرب تدريباً علميا في الرياضيات والفيزياء لم يتهج نهجا تجريبيا وهو يخوض في قضية كقصية إيقاف النمو الاقتصادي والتقدم التقني ، بل نحا منحى عقائديا ، فابعد الحماس العقائدي عن اي نظر علمي ، ودفعه الى تناول المشكلة تناولا a - priori اي يقوم على مقدمات توصله الى نتائج مرتبة سلفا ، فتورط بذلك - على المستوى الادبي والفكري - فيما ادانه هو عندما حدثنا عن الفرق بين الفن والكتابة التي ترمي الى الدفاع عن افكار مسبقة ، او الاقتناع بمقائد سياسية ، اجتماعية ، فلسفية (او اقتصادية) والبرهنة على صحتها ، اعتسافا ، والترويج لها ، كما تورط ، على المستوى العلمي - في الاخذ بافكار معرضة لان تنافس وتندحس باعتبارها مسلمات مفروغ من صحتها ، واقامة نسق فكري باكملة عليها .

فقد وقع سولجنتسين - فيما يبدو من كلامه - على تقرير نشره ، في عام ١٩٧٢ : « نادي روما » (وهو ناد يضم عددا من العلماء ورجال الاقتصاد ، والصناعة ، والثقفين ، وبعض السياسيين من مختلف انحاء العالم) بعنوان « حدود النمو » . وقد حقق التقرير نجاحا كبيرا في مجال التوزيع ، فبيعت منه عدة مئات من الاف النسخ . ويقر وضو التقرير انهم جمعوا بشكل رياضي « كل المعطيات المعروفة » عن عدد سكان العالم ، وامدادات الطعام ، والتلوث ، والمواد الاولية اللازمة للصناعة ، واستخرجوا من تلك المعطيات عدة نماذج للحاسبات الالكترونية تهدف الى بيان الكيفية التي سيتعرض بها كل متغير من تلك المتغيرات للزيادة والانخفاض خلال السنوات المائة القادمة ، وانتهوا من ذلك كله الى ان الاتجاهات الرأهنة مفضية - بلا مهرب - الى انهيار الحضارة قبل حلول سنة ٢١٠٠ ، وان الطريقة الوحيدة لتجنب تلك الكارثة هي فرض قيود بالغة الصرامة على النمو الاقتصادي واطراد التقدم التقني .

وبعد ان نشر نادي روما تقريره بقليل ، قام البنك الدولي بنشر تقييم لتقرير نادي روما (٣٩) كما تتابع ظهور عدد من الدراسات

(35) Report on the Club of Rome, s « the limits of Growth » , a study by a special task Force of the World Bank , 1972

ليست مخيبة للآمال فحسب ، وليست داعية الى كثير من التحفظات فقط ، بل وكاشفة (وقد يرى المرء انها هادئة) لسولجنتسين اكثر مما هي مؤذية للنظام .

ولم ؟ لنسال انفسنا : على اي مفهوم قامت اسطورة سولجنتسين (والرجل قد عولجت صورته حتى اصبح اسطورة بحق) سواء كان ذلك برغبته او لم يكن) ، وعلى اي اساس انبنى صرحه ؟ على كونه ، وهو الفنان الذي لا يملك الا قلمه ، قد تصدى لنظام من النظم الحاكمة المعاصرة ، بكل ما تحتكم فيه تلك النظم (كلها وليس احدها) من اجهزة واساليب القهر والمحق وامكانيات القضاء قضاء مبرما على من يخالفها الرأي ، او يمارسها ، او يصيبه خيل فيقف في وجهها (٢٨) ، وان ذلك الفنان - متصديا لذلك النظام - جمل من نفسه منافحا عن الحرية : لا حرية الفرد وحسب ، بل وحرية الامم والشعوب .

ولعله ينبغي لنا ان نتوقف هنا لحظة نستجلي فيها بعض ملامح واعراض مرض كلي معاصر يقول سولجنتسين انه « ظاهرة روسية اخرى نبتت جذورها في التربة الفكرية للقرن التاسع عشر اسمها دستوفسكي : العبودية الفكرية للمفاهيم المتقدمة » (٢٨) . ولقد تكون الظاهرة روسية ، كما يقول ، ونابعة من القرن التاسع عشر ، او لا تكون ، لكنها - بكل تأكيد - باتت من اعراض مرض وبيل يعاني منه العالم المتقدم كله ، وهو مرض يزداد شدة وخطورة من يوم لآخر بازدياد ضراوة اجهزة الاعلام والانفاع بالعمق في استغلاله سياسيا ، واجتماعيا ، وتجارية .

والمرض ، ببساطة ، ضرب من الهلوسة الجماعية تنميه وتمقه وتزيده شدة مصالح معينة في اوقات معينة . والقرب مثل على ذلك من واقعنا ، نحن العرب ، ظاهرة عشق الغرب اليهود وتدلله في حبه . اي شيء هو ذلك الهوس ؟ هو - ببساطة - انك لكي تكون متحضرا وانسانا ومعاصرا ، ونظيما من المنصرية المذمومة (والمنصرية قد باتت معادة اي موقف من مواقف اليهود او الاختلاف مع دعوى من دعاوهم ، اما اغتيال السلالات الاخرى واحتقارها والتكفل ضدها فتحضر وتقدم) يجب ان يصيبك شبق كلما رن جرس لفظة يهود (او اي شيء له علاقة بهم من قريب او بعيد) في سمعك ، كذلك الجرس الذي كان يستثير به بالوفوف افعال كلابه الشرطية المنعكسة . وككل انواع الهوس والسمار والاضطرابات العاطفية والعقلية يخلو ذلك - بطبيعة الحال - من كل منطق وعقل . فاللاعنصرية ، والتحضر ، والتقدمية الفكرية ، والزعة الانسانية ، تتمثل كلها في الاستجابة الشبقية للمثير المتضمن في لفظة يهود . وهل يفعل كاتب كجوتسر جراس غير هذا ؟ وعشرات مثله . وحتى سولجنتسين ، عبر عن نفس الموقف بطريقة الرغبة الخلو من اللبابة ، عديمة اللفواللوران، عندما اخذ على زعماء بلاده تسليحهم للعرب ، وشبه ذلك بتسليحهم سابقا لماوتسي تونج بدلا من ان يسلحوا جاره المسالم الوديع تشاي تشك . ومن هو جاز العرب المسالم الوديع ؟

بنفس الطريقة ، باتت لفظة الحرية هي الاخرى ، في التطبيقات والاستخدامات المتقدمة لهذا المرض في سوق الشعوب كما تساق قطعان الماشية ، لفظة مفتاحية او زنادية (من زناد) كما يقول خبراء ابحاث العمق واساليب الانفاع في الاعلان الحديث ، تطلق في الاذهان المستقبلة لها سلسلة متحركة فيها من التدايعات والاستجابات المجردة من العقل والمنطق ، توضع - كطاقة الاخفاء في حكاياتنا الخرافية -

(٢٨) وكل ما هنالك من اختلاف ان المجتمعات الغربية لا تستخدم في محق الكاتب المنشق الاساليب البوليسية او البيروقراطية ، بل تستخدم وسائل تصل الى التشهير والاغتيال المعنوي .

(٢٨) « خطبة نويل » ص ١٩

الطبيعية ومتربات النشاط الصناعي المكثف) ، نقول سواء كان هذا او ذاك ، فالذي يعيننا موقف سولجنتسين اخلاقيا من كل تلك القضايا التي يخوض فيها . فهو لا يبدو مهتما ادنى اهتمام بما يترتب على اي « عامل » من عوامله الخمسة : الانفجار السكاني ، وتناقص انتاج الطعام ، والارض .. الخ الا بالنسبة للشعب الروسي وحده ، وكان ذلك الشعب الروسي يعيش في فراغ . ولقد وصف زخارف ذلك الموقف من جانب سولجنتسين بأنه مثير لاشد الانزعاج والقلق ، ووصفه ميديفيد بضييق الافق ، ونحن نراه كذلك ، ونرى - فوق ذلك - انه كاشف ، لانه ان كان قد بات ممكنا للفن ان يتخذ - كما في حالة سولجنتسين - موقف « وبمنا الطوفان هذا » فان عصرنا يكون - كما وصفه سولجنتسين - افسى العصور بحق ، وافظعها ، واشدها كلبية .

وذلك ما لم يفب عن فطنة سولجنتسين ، فهو يتوقف لحظة ليقول معتبرا : « وانا - في الحقيقة - ما كنت لاعتبر انه من الاخلاق في شيء ان اوصي باتباع سياسة ترمي الى انتاذا نحن فحسب ، بينما الصواب والمشكلات عالية وشاملة بهذا الشكل ، لو لم يكن شعبنا قد قاسى في القرن العشرين اكثر مما قاسى اي شعب اخر في المسالم كله . » (٣٧)

وشعوب « المحيطات الدافئة » التي يدعو سولجنتسين الى تركها لمسيرها ؟ ألم تتلمذ في هذا القرن العشرين ، والقرون التي سبقتها ؟ الا يراها سولجنتسين وهي تقتل ؟

ومع ذلك ، فليطمن سولجنتسين على شعوب « الحضارات العليا » . فهو اردها لن تنضب . ولن تموت جوعا او يتوقف تقدمها . لانه ستواصل مسيرتها الظاهرة لتدخل القرن الحادي والعشرين ، وتفرز الفضاء ، على حساب شعوب اسيا وافريقيا واميركا اللاتينية، وبموارد تلك الشعوب ، وربما بجيوش عمال السخرة التي ستحول اليها تلك الشعوب « المجبودة الحظ » من بينها ، التي قد يقرر الداخلون الى القرن الحادي والعشرين الابقاء عليها .. رقيقا لهم .

.. والآن : الحرية .

عندما قامت الضجة الكبرى في صحف الغرب وسائر اجهزة اعلامه حول سولجنتسين ونضاله وتحديه للنظام السوفيتي وطرده من بلاده بدا ذلك كله كما لو كان طعنة في الصميم للنظام السوفيتي الحاكم ، بل وللانحد السوفيتي كله . لكن صحف الغرب واجهزة اعلامه ما لبثت ان نشرت رسالة الكاتب الى زعماء الاتحاد السوفيتي جنباً الى جنب مع احاديث صحفية وتليفزيونية وتصريحات متعاقبة تحمس الكاتب فادلي بها . وقد نشر ذلك كله في الغرب ، وسلطت الاضواء عليه ، وعلق المعلقون على ما جاء به من آراء وافكار ، وحلل المحللون ما انطوى عليه من تلميحات وهممات وظلال معنى ، بتشف ، وفرح ، وانتصار ، باعتبار ان ذلك كله طعنة الاجهاز على الاتحاد السوفيتي الجريح من طعنات سولجنتسين البطولية المتلاحقة . وقد اثار ذلك ثائرة البعض ، كالوسيفار السوفيتي العظيم ديميتري شوستاكوفيتش الذي ارسل خطابا الى برافدا يهاجم فيه بعنف سولجنتسين (ولا يستطيع احد ان يتهم شوستاكوفيتش الذي لا يعرف المهانة ، فيما نظن ، بههانة النظام وتلقه) ، واثار حرج البعض كالشاعر بفنوشنكو الذي تصدى للدفاع عن سولجنتسين في مسدا الامر ، ثم ما لبث ان غير موقفه ، واعتذر بقصيدة يتنزل فيها بصنع للجرارات او سيارات النقل لا نري .

وامتدانا ان اراد سولجنتسين في جملتها وتفصيلها - رغم صدق نيته ، وسلامة الاسس الاخلاقية التي يعر على انه يصدر عنها

(٣٧) « رسالة .. » ص ٢٠

على رأس أي قضية ، مهما فسدت وخبثت ، فتجعلها بهجة للناظرين ، اذ تخفي سوءاتها ، بل تخفيها أصلا ، ولا ندع في الأذهان التي تساق بها كما تساق القطعان إلا الصورة المصنوعة التي دربت تلك القطعان على الاستجابة لها كلما أطلق عليها ذلك المنبه أو الخثير : لفظة الحرية.

وذلك حين ما حدث أبان الفجة الكبرى التي سبقت وصاحبت طرد سولجنتسين من الاتحاد السوفيتي ، سولجنتسين الشهيد ، المناضل ، نصير الحرية ! وكيف لا يكون وهو في رسالته البطولية إلى زعماء بلاده الجبابة يطلب اليهم ، بل يبدو كما لو كان يأمرهم بإطلاق الحريات الفردية ، وإنهاء وصايتهم على بلدان أوروبا الشرقية واعطائها حريتها ؟ والمتتبع لقصة الغرب مع بلدان المنسكر الاشتراكي في أوروبا الشرقية يعرف أهمية ما يعنيه هذا . فما بالك وسولجنتسين ، قاتل المردة ، كاسيا بدويع ، شاهرا رمحه ، يطلب بجرة قلم واحدة اخلاء سبيل الأفراد من أبناء الشعب السوفيتي ، المعتقلين منهم ، والمهجرة حرياتهم خارج أسوار المعتقلات ، سواء بسواء ، في وقت واحد مع بلدان أوروبا الاشتراكية بأكملها ؟ هل هناك تكريس لكل ما قالت صحف الغرب وأجهزة اعلامه ، وردده ، وتالته به ، مدعية القداسة ، ونصرة القيم الإنسانية العليا منذ الحرب الباردة حتى الآن ، هل هناك تكريس لذلك اعظم من هذه الدعوة على لسان كاتب روسي عالمي كهذا يحمل جائزة نوبل ؟

وقبل أن نذهب إلى أبعد من هذا نتوقف لحظة - على سبيل الاحتياط - فنستعيد كل ما قلناه في جانب الكاتب وما قلناه دفاعا عن حقه في المعارضة والانشقاق وإبداء الرأي دون أن يضطهد ، أو يكبح جماحه ، أو يرتعب ، أو يطرد . فنحن ، بغير أدنى شك ، في جانب حرية الكاتب : حريته كفرد وإنسان ، وحريته ككاتب . كما أننا ، بغير أدنى شك ، في جانب الحرية ، بكل قلبي ، وكل فكرونا . لكننا في جانب الحرية كقيمة أخلاقية حقيقية مرتبطة ارتباطا عضويا لا انفصام له بالواقع الإنساني ، ولسنا في جانب الحرية التي تتحول إلى حيلة من حيل الهواة ولاعبي السيرك في حلبة الفلسفة والكلبية . وببساطة نحن في جانب الحرية كقضية لا تتجزأ ولا يتلاعب بشغاياها باستخدام معيارين من القيم . ولهذا لا تثير حيثتنا للحرية بل تثير غشياننا تلك السيول من الحمم المتدفقة من أفواه كتّاب الغرب دفاعا عن الحرية والقيم الإنسانية العليا وموتا في جها . لأن كلبية المعايير الزوجية تجعل من ذلك كله سخرية مريضة مشوهة مقية . وما من شك في أن أولئك الذين يملأون أصدقاؤهم بلطفة الحرية ويلوكونها دفاعا عن حرية القاتل في قتل ضحيته ويصلون القاتل بالتعزير والبطولة وهو يبذل شعبا بأكمله احتلت أرضه ، ثم يملأون أصدقاؤهم بالفاظ القيم الإنسانية العليا ويلوكونها أدانة لحرية الضحية في الدفاع عن نفسها ضد قاتلها ، لهم كاذبون ومزورون . وسولجنتسين عدو الكذب المستميت دفاعا عن الصدق والحق والحرية ؟ لقد رأينا رأي العين وسمعنا بأذاننا أدانته « للارهابيين » و « مقاتلي حرب المصائب » . فلننظر الآن في حكاية دفاعه عن الحرية ، ولنسال سولجنتسين : هل دعا حقا وصداقا إلى إطلاق الحريات ، ودعا - حبا في حرية أوروبا الشرقية إلى إنهاء الوصاية على أوروبا الشرقية ؟ أم تراه يدعو إلى ذلك مجرد تخليص الشعب الروسي من « عبء تلك الوصاية » وتخفيف حمولة مركبه حتى لا يفرق في العاصفة التي يراها مقبلة ؟ ولسنا بحاجة إلى جواب غير ما كتبه سولجنتسين بقلمه : « لقد ظللنا متشغلين ، طيلة نصف قرن ، بالثورة المالية ، مهتمين بمد دائرة نفوذنا وتوسيعها لتشمل أوروبا الشرقية وبلداناً أخرى في قارات أخرى ، آخذين في تنفيذ برامج اصلاح زراعي تقوم على أسس ايديولوجية ، ساديين في القضاء على الطبقات المائلة للأرض ، ومحو الديانة والأخلاقيات المسيحية ، منغمسين في ذلك الاستعراض الحاوي الذي يدعى بسباق الفضاء (1)

(٢٩) . . وليس امامنا الآن من سبيل إلا أن نتحول عن الاهتمام بالقارات البعيدة ، بل وعن أوروبا وجنوب بلادنا ذاته . وكلما عجلنا بذلك كان خيرا لنا واجدى (٤٠) . . وبطبيعة الحال سيستتبع تحول كهذا ، أن اجلا وان عاجلا سحب مظلة الحماية والإشراف التي نبسطها فوق أوروبا الشرقية » . (٤١)

ليست الحكاية إذن حكاية منافحة عن حرية أوروبا الشرقية ، أو حرية غيرها . نكل ما في الأمر أن الرجل يريد لبلاده أن تدبر ظهرها للجميع ، وتوصد ابوابها دون الجميع ، أوروبا الشرقية كأوروبا الغربية ، « كأنصاف الكرة الأخرى ، وبلدان المحيطات الدافئة » . فالكارثة آتية وليحاول أن ينجو بنفسه من استطاع .

وبصرف النظر عن أن سولجنتسين يبدو كما لو كان مصرا على أن يقل ، في كل موافقه ، لاحقا بإذبال الغرب ، متخلفا عنه بسنين ، وحيانا يعقود كاملة : فهو ، في أواخر سنة ١٩٧٣ ، يدعو بلاده إلى الأخذ بسياسة عزلة أشبه بتلك التي خرجت منها ولم تعد إليها الولايات المتحدة الأميركية قبل أكثر من ثلث قرن من الزمان ، بصرف النظر عن هذا ، فإن الموقف يدعو ، حقيقة ، إلى التساؤل والحيرة . لأنه ليس موقف أي كان . وليس الأمر متعلقا هنا ببورجوازي مذعور صغير ضيق الأفق ومتعصب يقال له أن المؤن ستشج في الشارع الصغير الذي جعله عالمه ، فيهرول ليشتري له ولعيله كل ما استطاع شراؤه ، ويسرع ليقتل على نفسه وإسرته أبواب داره - بل الأمر متعلق بفنان كبير ، وكاتب حاصل على جائزة نوبل ، ومناضل لا يشق له غبار ، ومناظر عظيم ، ومقاتل عن الحرية شديد المراس : حرية الأفراد ، وحريات الشعوب . . أو هذا هو ما يقال ؟ فما الحكاية إذن؟ لنندع سولجنتسين نفسه يفصح ، بغير تعليق :

« . . حتى سلالة المثقفين الروس التي وجهت كل قواها ، لأكثر من قرن ، إلى مقاومة الطغيان والحكم المطلق : ما الذي حققته لنفسها ، أو لامة الشعب ، مقابل خسائرها الجسيمة ؟ عكس ما ابتغته تماما ، بطبيعة الحال . افلا ينبغي أن نسلم إذن بأن تلك الدرب (درب مقاومة الحكم المطلق) كانت دربا زائفة ، أو سابقة لاوانها ؟ أولا ينبغي أن نقر بأنه من المقدر لروسيا ، في المستقبل المرنى ، فيما يحتمل ، شئنا أم لم نشأ ، اردنا أو لم نرد ، أن تحكم حكما مطلقا ؟ اليس من المحتمل أن ذلك هو ما يقبلها له ما وصلت إليه من نضج حتى الآن ؟

« وكل شيء يتوقف على نوع الحكم المطلق (١) فليس الحكم المطلق ذاته هو الذي لا يطاق ، بل الأكاذيب الايديولوجية (الماركسية) التي نرغم على ابتلاعها كل يوم . ليست المشكلة في الحكم المطلق ، بل في النصف وانعدام الشرعية المتمثل في هيمنة فرد واحد في كل مقاطعة ، وكل اقليم ، وكل مجال ، غالبا ما يكون فظا جاهلا تنفرد ارادته بالحق في تقرير ما يكون وما لا يكون في كل الاشياء . . فليكن حكما مطلقا إذن لكنه لا يقوم على كراهية طبقية لا نهاية لها ، بل على حب جاره ، وشعبك كله . . » (٤٢)

لندن

(٢٩) « رسالة . . » ص ٢٩

(٤٠) « رسالة » ص ص ٣١/٣٢

(٤١) « رسالة . . » ص ٢٢

(٤٢) « رسالة . . » ص ص ٥٢/٥٥

ثلاثية الظهيرة والملك والمضور

١ - الظهيرة

تمثل الان بين الظلال المفيضة والمرض الكهل
تلقى اليك الظهيرة اعباءها :
ها هنا السع والبرد .. اي الطريقين تسلك ؟
والمنحنى ليس يبعد فاصلة بين دقة قلب واخرى ..
ورمشه عين واخرى . وانك تنزف .. تنزف ..
يختمر الامر فيك . ولن تعي الزمن المتساقط عنها
فهل كان فجرا ترى ؟
أم ضحي ؟
ثم هل كان قائلة ؟
أم منى ؟
أم تلوج الشتاء الموشى بحرن انفعالنا ؟
قلت اي الطريقين ؟
وانح الذي انت ناح
ولا تنس ميعادنا .

واقف انت ..
للريح ظهرك .
ثم وقفت انا
هل تصدق انا شربنا . وبعد سكبنا على ظلنا الخمر ؟
ذاك المسيح ارتوى بالنبيذ . واني واياك في الريح
متشحان بثوب التفريغ - كنا سكرنا معا
ونسينا معا :
اننا بين فيء ورمضاء كنا وقفنا ، فياصح
انح الذي انت ناح
ولا تنس ميعادنا

زمن كنت فيه اغني وكنت تصيح
زمان نشاز
- ولكن جرحا تعمق فينا حوى غضب الدهر
والتأمت شفتاه بنا امتد فينا
وايقظ احبابنا - ليس جرحا
هو الفجر وهو الذي كان ميعادنا .

٢ - الملك

آن لي ان ابوح :
تولى زمان الخرافة واتشحت جملي بالمرء
ولم يبق ما بيننا غير ما تعرفون :
قميص لعثمان والملك .
ثم الذي تعرفون :
روائح يوسف . اسطورة الذئب والجب .

لا تسرعوا

آن لي ان ابوح . ائند ايها الراكب ثانية

ينقضي العمر . هذي الحياة تدور
ستجولون عنها ونبقى ..
تمرون عنها مرور خيول الفزاة على العشب ..
ينتف .. ثم يعود فيطلع :
أنتم تمررون من فوقنا ..
آن لي ان ابوح وأن لهذا الربيع الوقوف على بابنا ..

ينقضي العمر لكن بي حسرة :
آن قلبي تقاسمه المدن العربية شرقا وغربا
وقلبي احتوى المدن العربية حبا
« واني اراني اعصر خمرا »
فيا ابتاه ائند وارقب عودتي
كاد لي صفوتي ..

٣ - المضور

تقدفني بين البحار والبراري
مواكب الريح مواقعسي
وأفتي انتظاري
مدائن الحلم التي تهوى
مهمومة - مدائني
واهلها اهلي واجدادي
واهلها اهلي واجواري

قبر سليمان الحكيم انني انسلخت عن جيوشه
وانني قد اتخذت البيد داري
لن يهزم الجند بغيثتي ولن ينصرهم حضوري
فدورة من خاتم الملك تنزل العلا الى القرار
لكنني وليس مع الحكيم لي
انفت ان ينفتح في الصدور
- حولي -

وتنطق البهائم الخرساء باسمي
واستحيل ذرة سائلة تسبخ في المدار
خبر سليمان الحكيم ان بين اهله من فان
ويبينهم من انكر الله وانكر الاديان
ويبينهم من يحمل النعمة للزمان :
يجوع في السر
ويعلن الولاء للسلطان

جبرا

يحمده ويرجوه الامان ..

قراءة لجدران زنزانة

ديوان شعر لمحمود امين العالم

ان رحلة البحث والمعرفة عند « محمود امين العالم » متسعة وليس لها حدود ، فمن علم النفس نحو الفلسفة ، والسياسة ، والشعر ، والنقد بمنهجه العلمي المتطور . كل ذلك كاوجه مترابطة ومتماصة وان اختلفت زوايا النظر تنطلق من معرفة عامة وفهم كامل احقيقية الانسان والتطور والتاريخ . والادب والفن كتناج اجتماعي يمثل جزءا من الظاهرة الاجتماعية يعتبر نوعا من المعرفة يختلف في اسلوبه عن المعرفة الفلسفية او السياسية اختلافا نوعيا، مما جعل من المحتم ان يكون لعملية الخلق الادبي والفني معاييرها المختلفة عن المعايير التي تقاس بها جوانب المعرفة الاخرى . ولقد بدأ النقد الادبي الذي ينهل من مصادر الفكر العلمي منذ الاربعينات يلعب هذا الدور الخطير كي يضيء الطريق امام الفنانين والشعراء والروائيين الذين آمنوا بجديلية الواقع وديمومة الصراع ، ويحاولون بداب التعبير عن ذلك الصراع في مختلف مراحله اثناء عملية الخلق والابداع الفني .

ومن هؤلاء « محمود امين العالم » الذي تطورت نظريته للفن والادب تطورا كبيرا في المرحلة الاخيرة ، مبتعدا عن المفاهيم التي انتشرت في الاربعينات واول الخمسينات ، والتي تأثرت بعد كبير بأفكار « زدانوف » التي كانت لا تخرج عن كونها تطبيقا ميكانيكيا للافكار الاشتراكية العلمية على عملية الابداع والخلق الفني . والعالم كأحد فرسان تلك المرحلة - تأثرت كتاباته النقدية في اوائ الخمسينات بعد كبير بما كان يحدث في العالم ، اما في الفترة الاخيرة فقد انطلق في كتاباته التي نشرت في العديد من المجلات الفكرية والادبية نحو تمييز الفن والادب باعتبارهما نشاطا انسانيا يتفاعل مع غيره من جوانب المعرفة الانسانية في تشخيص الظاهرة الاجتماعية ورويتها من خلال عتسة نورية تضع التقدم الاجتماعي والثوية نصب عينيهما .

وبالرغم من تعدد اشكال التعبير عند العالم - الا ان ابداعه الفني لم يتعد عن همومه التي كثيرا ما اطلت علينا عبر انتاجه النقدي والفكري .. فجات اشعار ديوانه الاخير « قراءة لجدران زنزانة » نابضة بنفس الافكار عن الحرية والتقدم والبحث عن انسانية الانسان من اجل اعادة تشكيله وخلق وتوير واقعه المعاش منطلقا الى حدود لا متناهية نحو المستقبل المشرق والفد الباسم بالامل في العدل والمساواة .

والنخبة الشعرية عند الشاعر في الديوان شديدة الحرارة - كبيرة الثراء منصورة مع ذات الفنان المتوحدة مع تجربته ، فقد فاقته الشحنة الانفعالية فيها كل قدر كان يحتويه العقل الناقد المفكر ، الذي يقيم افكاره على الدوام من خلال اسس منطقية ، فكان الانفعال يتغلب على كل ذلك مما جعل تلك الافكار تتفاعل مع النفس فتخرج كلمات غنائية منظومة . ولا نستطيع ان نأخذ تجربة الديوان الا ككل واحد من الصعب فصل شكلها عن مضمونها في جدليتها المتضافرة مع نفس الشاعر ووجدانه ، وفكره ، ومنطلقاته .

والديوان بشكل عام يعيد طرح قضية الحرية ، ولما كان الشاعر بداخل نفس الانسان الفنان يقني ، لذلك لا يمكن ان يخرج غناؤه مرعا بينما هو مكتم الفم - ومقيد بالاصفا لا يستطيع منها فككا بين جدران اربعة .. ولا بد ان تكون اغنيته معبرة عن آلامه وذاته الداخلية التي تقطر مرارة وشوقا للانطلاق ، فمطيات واقعه الخاص لا توجد امامه غير اشياء محدودة عليه ان يتفرس فيها كل لحظة - الجدران الاربعة ، والظلام القابع حوله بينما عيناه تغترقان

هجه كي تتلمس جزليات نفسه المتناثرة هنا وهناك . لا غرو في هذا اذا كانت تجربة الشاعر تنهل من واقع يطبق الخناق على عنقه ، ولا يمكننا ببساطة ان نتوقع من الانسان الذي يكون تحت حيل المشقة ان يتعد تصورات وكلماته ، ولفاته بعيدا عن ذلك الجبل الذي سرعان ما يحول الى عالم كامل سوف تنفذ عيناه بداخله وتفتنه ونفهم محتوياته حتى لو كانت رؤيته تتجاوز ذلك الجبل الرهيب الخشن الذي يحمل له الموت . لهذا فعالم الفنان وقاموسه التعبيري لا يخرجنا عن الاشياء المحيطة والاثر التصافا به وتعبيرا عن مكوناته الداخلية ، وكان العالم القريب منه والذي بدأ يعقد معه اوامر صداقه وطيدة يتجسد فيما حوله من جدران قاتمة ، وصمت مطبق ، وطاقه ، وباب منصوب امامه ، وانسجة العنكبوت التي تتسلىق الجدران والاركان - يظهر كل ذلك في قصيدة « هذا هو السجن » فيقول :

الصمت . والفراغ عنكبوت

ينسج المكان بالملالة

ينسج المكان باطلالة

الطاقة المخنوقة العيون

وجه شاحب .. يطل بالتعاسة .

والباب ظهر حارس محتشد .

بعينه المشوبة .. الضريبة البصيرة

ويقول ايضا :

العنكبوت صدري ، الطاقة وجهي ، الباب قاتي

هذا هو السجن اذن

داخلته .. داخلني

اصبحت زنزانتي !!

وعلى هذا يبدأ المسجون يتوحد مع الكائنات من حوله ، فهو جملة بداخل قصيدة ، او هو حركة بداخل سيمفونية ، او خط بداخل لوحة . وقد ابداع الفنان ما يعبر عن ذلك التوحد بصدق شديد يحمل روالع التجرية وانارها - فقد تخيل جسده في النهاية بجميع محتوياته هو السجن ، الصدر باضلاعه واجهزته وانسجته هو العنكبوت بشبكه ، والطاقة او النافذة الصغيرة الضئيلة التي تلقى الضوء غير مباشر على جوانب الجدران هي الوجه الذي يرى من خلاله ، ويميز الاشياء . والباب بارتفاعه هو جسده منتصبا واقفا امامه معذبا طوال الوقت - هذا هو الانسان الذي يرسمه الشاعر « السجن » - الانسان المسجون او السجن الانسان الذي لم يختر ان يكون سجنا .

في هذا العالم تتحرك جميع الرغبات البشرية بداخل الجدران الاربعة ، الرغبة في المعرفة عن طريق الفن والقراءة ، الرغبة في عقد اوامر صداقة بين الموجودات ، الرغبة في تجاوز ذلك الواقع الكتيب الصامت من خلال الحلم بالحرية والانطلاق - حتى مزاوله الرغبات الادمية البيولوجية والسيكولوجية مثل الجنس والحب وغيرها . لا تخرج مثل هذه الرغبات بعيدا عن الموجودات الكائنة . وعالم الزنزانة هذا ليس غريبا على الشاعر - قصيدة الجنين - بالرغم من الوحشة الشديدة التي اطلقها في نفس الشاعر ، فهو مستقر بوجدانه ، جزء من حياته السابقة واللاحقة ، حتى انه يرى نفسه مع الزنزانة في مفامرة جنسية عنيفة ، فهي امرأة زنجية شديدة الانارة والفتنة ، شبق لا تشيع ويتوحد معها السجن في داخل التجربة ، فهي المتعة الوحيدة له بين هذه الجدران الصامتة ، ليس له غيرها ، فهي في عينيه شديدة الانارة وهاجة محمومة نارية ، تلفحه بانفاسها العارة المحبة اليه فتأخذه من نفسه الى عالم غريب غني بالاسرار ... فيكونان مما كتلة سديمية عديمة الملامح والتصاريح . وبالرغم من ان - الزنزانة - في اتون التجربة تاكله اكلا ، وتلسمه باجزائها اللعنة الاشد اثاره الا انه مشدود اليها منغمس فيها - مبهود بها - ويقول:

زنزانتني تحولت زنجية

في امسية زنجية

عارية .. عالية .. مشوقة

يا للعار .. في قرننا العشرين
من محاكم تفتيش
على الميون
فضلا عن العقول .

وكما يظهر اثر التعطش للحرية على الفنان او الانسان في محاولة
البحث عن المعرفة ، او كمعادل موضوعي لمضاجعة الحسنة الزوجية
« الزنانة » . نجد ان ذلك التعطش يظهر في غالبية قصائد الديوان،
ففي قصيدة « اشتاك » يحلم الشاعر بلقاء الحبيبة ، لكنه يقرنها
بواقعه :

فرغم كل هذه الاسوار
او لعله
لكل هذه الاسوار
ورغم حلقة الليل وصحوة النهار
او لعله

لحلقة الليل وصحوة النهار
اشتاك .. اشتاك .. اشتاك يا حبيبتى
اشتاك للحرية الاسوار في احضانك الطيقة الدافئة .

فالحبيبة هي الحرية ، والبعد عنها هو الاسوار والقيود او البرودة
والعذاب - وكذلك يرى الشاعر قهره مصدر الضوء في ليله الطويل
البهيم - يراه مكهر الوجه ، تمزقه الاسلاك والقضبان ، فيظن انه
اصبح مثله سجيناً وراء طاقة زنزانة فيقول :

رايت من طاقتي القمر
مقطب الجبين مكهر
تمزق القضبان والاسلاك
وجهه النفر

حسبته قد صار مثلي
سجيناً مبعداً
عن الفضاء والبشر

واذا كان الشاعر يفني للحرية - فهي ليست الحرية المطلقة من
القيود مثل الحرية التي ينزع اليها الوجوديون او الفوضويون او دعاة
العصا . بل انها الحرية المتزمنة بتطور الانسان والمجتمع ، الحرية
التي تدعو الانسان للثورة على الواقع من اجل ان يتمتع الجميع
بالحرية - اي انها حرية اجتماعية قبل ان تكون حرية سياسية او
فكرية .. فيقول في قصيدة الهدية :

وانتفضت حبيبتي قائلة
في لهجة حزينة .. طفلية
اريد بيتاً ، طفلة .. حديقة
ارجوحة .. سفينة حرية
حبيبتي لا تقلقي ، غدا لنا
هديقة سميدة - زمردية .
يملؤها اطفالنا ، تفرها .

اشعارنا .. اشجارنا المصرية .

وبذلك نرى ان الحرية عند الشاعر ليست الحرية الفردية - بل
هي الحرية المرتبطة بحياة الانسان في حبه وضماني حياته وسماعة
اطفاله . وقصائد الديوان تنفص بتجربة واحدة شديدة الخصوصية
عاشها الشاعر فرضت نفسها على تعبيراته - وبالرغم من ان «محمود
امين العالم» من اكبر الدعاة نحو التجديد والثورة على الاشكال
التقليدية ، الا انه كان في تجربته الشعورية الحساسة صادقا لا بعدد
الحدود بعيدا عن التزام المجوع .. فجميع الاشكال والاطر في
نظرة جزء من تراث فني انساني كبير - مما جعل بعض قصائده تكون
ملتزمة بالاوزان القديمة لبحور الشعر العربي في انقائه الكلاسيكية .
كما اطلت القافية خلال بعض المقاطع في عدد غير قليل من قصائد
المجموعة .

وكان لا بد ان يتبع ذلك البناء التقليدي - المنبعث من تجربة
شديدة الخصوصية اراد بها الشاعر ان يعبر تعبيراً صادقا يصل لحد

كحودة تفج انتوية
رجرجراجة ، مهتاجة ، غناجة
وهاجة محمومة . نارية .
تديني عيونها ، تمصغني اسنانها
اظفارها الوحشية

في هذه الرحلة الشبقة الفنية بالاسرار ، والتي يفك فيها
الانسان طلاسمة منطقاً ببراءته على سجيته القديمة فيطلق الوحش المقيّد
من قيوده الاخلاقية والاجتماعية عائداً وسط الاحسار يمدو وراء
فريسته وموطن لذته ، كي يشبع رغباته الجائعة النائعة - في وسط
هذا يتحول الانسان الى وحش كاسر - فيقول بكلمات رقيقة موحية .

واحتلم الحوار
بين وحشين اخرسين
في القابة النظرية
كانما تفجرت ظواهر الكون
تناقضاته الكونية
واستيقظ الاعصار

يجتاح الجبال والكهوف والقرى المخملية

ويعاق الشاعر تجربته كصوفي يقترب من لحظة « الوصول
الاتصال الباطني بداخله - فيصبح معه حلماً او جنيناً لا يمكنه الانفصال،
وتلك تكون رؤية الشاعر لزنزانه - لرفيقته وخليته في عالم موحش
صامت وقاتم .. يرى نفسه بعد ان يعلم الحلم الجنسي الشبق راقداً
على فخذ حبيبته الرجراجة ذات الجسد الشهي المريح المذهب - يصحو
فيجد نفسه مثل جنين صغير يرقد على افخاذها الحجرية . فيقول مكثفا
رؤيته .

ونمت او صحت - لست ادري
سيان في زنزاني الزنجية
وجسديني
مثل الجنين المتعطف
على افخاذها الحجرية

وكما تكون تجربة الشاعر الجنسية في القصيدة هي عبارة عن
اطلاق غرائزه المحبوسة على سجيته دون ضابط - تكون تجربة المعرفة
من خلال الفن ومتابعة ما رسمته فرشاة الانسان في مطلع عصر النهضة،
فيبحث الانسان بداخل زنزانه عن معنى وجوده النبيل في تاريخه
الطويل بواسطة كتاب عن الفن ، وذلك ايضا انطلاقاً من فهم عام عن
الحرية ، وتجاوزاً للواقع المشكوك فيه .. حيث اليقين الانساني من
خلال رحلته الابدية يمكن ان يطوي جميع الزلات والسلبات التي
يقع فيها اثناء تطلعه الدائم نحو المستقبل - ويقول في قصيدة المسبح
وفينوس :

ولجت بابي الى احبابي
اتابع الاصابع
البارقة المبدعة

في سيرها الطويل

من نداء الابواق والطبول للمجهول .

حتى رفيف الميول والقلوب والعقول .

من رسوم الانسان الاول في كهوفه الفامضة .

حتى الكهوف الفامضة في رسوم هذا الجيل .

ونابى اقدار الشاعر ان تتركه - بل لا بد ان تصفحه بحقيقتها
البشعة ، انه ليس له الحق في المعرفة الكاملة - حيث دوائر الجهل
تمثل سلطة القمع ضد الحرية ، وكما هي تمنع الطيور الصباحية من
الفناء والتفريد تمنع ايضا المعرفة من الوصول الى الداخل تحت
اي حجة من الحجج .. فيقول :

يا للخلج .. من برائن سجان

تمزق ما نسجته

اصابع فنان اصيل

او غير اصيل

لكن الطفل الراضع من ثدي الشمس

ما زال بقلبي .. يتأهب للعرس .

والطفل في عين الشاعر لم يفقد الأمل ، فإمامه مستقبل عريض ،
وعمر مديد عليه ان يحقق فيه النبوءة ، وهو ابن الشمس .. وفي
يوم عرسه سوف يدعو جميع الكواكب والنجوم كي تشاهد زفافه على
حبيبته التي تنتظره ، والا لما قال الشعر ، فلا يزال يحلم ، وسوف
يظل يحلم حتى لو تحققت احلامه جميعها التي ليس لها حدود .
والمعرفة المتجددة هي اداته للعمل على تحقيق هذه الاحلام حتى تكون
الحرية للجميع ، وتكون الزنزانة لغير الاحرار الذين يريدون تكبيل
الانسان وسد الطريق امام احلامه ، وتوق ثورته التي لا بد ان تتحقق
لتحقق للطائر حلمه الابدي في الطيران .

شمس الدين موسى

القاهرة



« المهرة »

مجموعة قصص بقلم يحيى يخلف

من نفل القول ان الاقصوصة لا تكتفي باكتشاف ارضية فيعان
النفس الانسانية ، اي انها ليست لوحة نفسية فحسب ، بل هي ،
فضلا عن ذلك ، لوحة اجتماعية - تاريخية . وتصدق هذه الوظيفة
الثانية للاقصوصة على الادب القصصي الفلسطيني - رغما عن انه
ما فتىء وليدا يحيى - ربما اكثر مما تصدق على ادب اخر . ولقد
ذهبت ذات مرة الى تقسيم الادب الفلسطيني ، في السنوات العشر
الاخيرة ، الى مرحلتين : مرحلة الستينات ، ومرحلة السبعينات .
وزدت على ذلك ان ادب كل مرحلة يحدد تضاريسها التاريخية
ويكسها بأمانة ، كما يرسم صورة صادقة لسماتها النفسية .
ولست ارى ان مجموعة « المهرة » ، ليحيى يخلف ، تخرج عن
هذا التقسيم ، اذ نجد القسومات البارزة لادب الستينات جليا
في اقصيصها الثلاث المكتوبة في تلك المرحلة ، كما نجد
القسومات البارزة لادب السبعينات جاهرة فسي اقصيصها الست
المكتوبة في المرحلة الراهنة . ورغما عن ان ثلاثا من اقصيص
المجموعة لا تحمل تاريخا ، فاننا نملك ، وبكل طمأنينة ،
ان نسبها الى مرحلة السبعينات ، ونستقرئ هذا النسب من
خصائصها المتوافقة مع خصائص هذه المرحلة . وقد يسعنا
التخمين بان هذه الاقصيص الثلاث قد كتبت في فترة ما ، ومن ثم
طرا عليها بعض التعديل لتوائم الظروف القائمة ، والا فما سر اغفال
تاريخها ؟ ولكن هذا التخمين يعوزه البرهان العلمي ، فضلا عن
كون الامر ليس يدي بال ، ولا يستحق ان نشغل انفسنا فيه .

صادق عندي ان التنامي لا يفهم الا عبر حركة التطور ، ولهذا
ارانا نقصر عن التنبؤ بمستقبل كاتب ما - سيما اذا كان هذا
الكاتب شابا - الا اذا راقبنا حركة تناميهِ ، كيما نعلم ما اذا كان يتجه
شطر الافضل او يراوح في مكانه . وبهذا ان مهمة الناقد عندي لا
تمد كونها ، من حيث الجوهر ، القيام بعمليتين اساسيتين - : التقييم
عبر التفسير التحليلي ، فأنني سابع الى التحولات التي تحمل يحيى
يخلف معها لدى انتقاله من اقصوصة الى اخرى ، لان في الكشف عن
النمو والتحول جزءا من عملية التقييم . ولذا بات من اللازم ان نبنا
بأقدم اقصيص المجموعة : « المشجب » .

كتبت هذه الاقصوصة اثر حزين الشهير ، او الاصح في خصمه .
وهي منذ السطر الاول تضعك في التيه ، اذ تقدم لك بطلا يقسم
بحركات عشوائية لا معنى لها . انها حالة الانسان العربي الداخ
صدمة حزين الموهلة . واذا يروى نفسه عبر الصورة التي تقدمها
المرآة لوجهه ، واذا يكتشف جنبه وعجزه وثقل حزين على روحه ،

التسجيلية - نوع من المباشرة اطلت من معظم القصائد ، والمباشرة
تعتبر من اهم الميوس التي يقع فيها الشعر المعاصر ، اذ ان القصيدة
الحديثة التي خرج بها الشاعر الحديث من التكرار الملل لنغمات
واحدة طول القصيدة قد اعطى الفنان فرصة كبيرة للتعبير عن مسارب
نفسه وتجارب المعاصرة السريعة المتواترة في ايقاعها السريع - فكانت
التقليدية هي السبب في المباشرة التي يمكن ان تؤخذ على اشعار
الديوان - فكانت قصائد كاملة يخرج فيها التعبير مباشرة وتسجيليا
مثل قصيدة « حكاية مستحيلة » ، « والنموع والمصباح » وغيرها -
ولقد كان الشاعر يقصد التسجيلية ونرى ذلك بين سطوره حيث
نجد يكرر عبارات معينة تترك هذا الاثر ، مثل وصفه لوجه المحقق
انه « محقق مدقق مقطب رزين » كما يصف نفسه بانه حزين في
اكثر من مكان .

ولا ترتفع قيمة التسجيلية فنيا الا في قصيدة « فراءة لجبران
زنزانة » حيث يصل الخيال والشفافية لمداهما ممتزجة بالتسجيلية ،
فالشاعر متواجد طوال القصيدة يرى ويفسر ويقرأ الرموز التي يتركها
الانسان تعبيرا عن ذاته وهوموه الانسانية في جوانب حياته المختلفة ،
والقصيدة تمثل رحلة انسان يبحث عن انسانيته في اثار الآخرين بين
جدران صامتة . لكنه سرعان ما يكتشف انه يستطيع ان يتكلم معها
ويخاطبها ، ويبدأ في محاوراته معها متغلغلا في اعماق الانسان فسي
لحظات الضيق والصعب بعيدا عن حياته العادية ، فمن الشخص الذي
لا يرى في الدنيا غير نفسه - فاسمه علم من الاعلام ينشره في كل
مكان الى الذي ينادي ربه في اوقات الضيق والشدة ، لكنه لا يناديه
ابتغاء ذاته - ويقول :

يشترتون الله في الضيق

بالصوم والصلاة .

وكانوا يبيعونه في السوق بالمداينة .

والقصيدة « فراءة لجبران زنزانة » تعتبر دراسة تحليلية
لنفس الانسان في لحظات الضيق - فقد خرج بها الشاعر بعيدا عن
نفسه وخليقاتها الى البحث في ذوات الآخرين من الذين لا يعرفهم ،
لكنه تواجد مع اثارهم ، وهي من احسن قصائد الديوان ، فيصبت
التجربة الصادقة بالقصيدة عن المباشرة ، لعبور الخيال الشعاري
بالصورة بدلا من التقريرية ، وكانت العبارة تحمل بداخلها صورة تتبعها
صورة ثانية فثالثة كما يقول في قصيدة « العرس » :

اتأمل ماوك يا نهر النيل

يتحدر من عين التاريخ دموا

يتحدر من عيني رجل مجهول

يجلس في شطك يتصور جوما

يستجدي الرحلة والقوت

وعلى خضرتك يموت

وبالرغم من ان العرس الذي كان سيتم ويعد له يتحول الى
ماتم على غير انتظار - الا ان امل الشاعر كبير ، فالطفل الذي رضع
من ثدي الشمس لا يمكن ان يستكين بالرغم من الحزن الذي ينتشر
حوله ، فيفني للفجر القادم مستخدما ذات الصور .

هبي يا روح الفجر المتفجر بوعود نهار .

هبي يا روح الخلق المتجدد في الانسان الاعصار .

هبي .. هبي يا ريح الثورة .

افتلعي الليل ، اعيدي القنطرة والخضرة

اشرعتي المصلوبة في وجه فراغ الاشياء

ويكتف الشاعر رؤيته في الابيات القصيرة التالية ، فبالرغم من
ان الليل تحول الى مداد اسود داكن قد سكب فوق حقول الورود -
الا انه لا يصدق كل هذا فالامل لا يزال يعبث بداخله فيقول :

تعجن وجه الرقة بالطين

والليل مداد اسود

يفترش حقول الورود

فانه يفصح عن نغمته على الذات من خلال رغبته في قذف صورة هذا الوجه بالبنفضة .

وما تلبث الاقصوصة ان « تطرح في صحنك سؤالاً غامراً » (كما يقول البيوت) : سبب النكسة ، ويظل الحدث ينساب انسياباً طبيعياً ، وضمن اطار السؤال المطروح ، حتى مقابلة نادية ، اذ يتوقع القاريء ان العبكة ستتمو لدى دخول هذه الشخصية الى سير الحدث ، وان الكاتب سيفك الطلسم ، اي سيجيب عن السؤال الغامر ، ولكنه لا يفعل . بل يشمر القاريء بتحول الحدث عن مجراه رغم ان البطل يناقش السؤال عينه مع نادية . وهنا تأخذ العبكة مجرى جديد وهو ان البطل يحاول ان يثبت لنادية انه اصبح مناصلاً حقيقياً . ولئن كان الكاتب يقصد من وراء ذلك ان الشعب الفلسطيني صمم ان يؤكد لجهة ما من الجهات الرسمية انه ترك تغالذه واختل النضال منهاجاً ، فان هذا ما توحى به العبكة ابعاء جزئياً لا كلياً ، لاننا لا نستطيع ان نتكهن من تكون تلك الجهة التي تمثلها نادية وزوجها . لقد نسي الكاتب على ما يبدو انه يبحث في « السؤال الغامر » . وتصميم المناضل على ان يكون « رجلاً » في ختام الاقصوصة لا علاقة له ببدايتها ، وان كانت تستلعي هذا التصميم . ان لا صلة للعائمة بالسنبل ، لان استسهل يطرح قضية لا تحلها العائمة ولا تجيب عنها . وهنا نلمس شرخاً في بنيان الاقصوصة . ان عدم الترابط بين المقدمة والنتائج يخلف صدوعاً على سطح ، وفي اعماق ، العمل الادبي . وهذا ما حدث فعلاً .

ورغم ان هذا فان الكاتب لو لم ينشر « المشجب » في المجموعة لحرم الناقد من القدرة على تتبع وتيرة تطوره . والقصتان الاخرتان اللتان ترقيان الى المرحلة نفسها هما « المهر » و « لحن الثورة » . ورغم تقنيتهما المباشرة ، التي تقتضيها الطبيعة النضالية لتلك الفترة ، فانهما تتسمان بتماسك البنيان الداخلي الامر الذي لم يتوفر للاقصوصة الاولى التي ظهرت الى الوجود قبلهما بسنة . في « لحن الثورة » يستشهد خالد نتيجة عقدة ذنب لم يكن هو سببها ، بل القصر ، الذي اوقعه في حفرة ما نجم عنه تبيس اصابعه ، ومما حال بينه وبين الفعل « ساعة الصفر » . انه يموت - ككل شهيد فلسطيني - تكفيراً عن غلطة ارتكبها القدر . وفي « المهر » نرى حالة القلق تسيطر على الكاتب (من خلال سيطرتها على البطل) مع ان الثورة كانت ما تتي تعيش مرحلة تصاعدها (وسنرى ان الدقي هو الخصيصة الاساسية لابطاله في السبعينات) . ولنا نعرف ما اذا كان الكاتب قلقاً بطبيعته ، ولاسباب خاصة ، او اذا كان قلقاً على مصير الثورة لانه يملك حس الاتجاه وحس التيه بصورة قبلية : « يجب ان تسير في الظلام بثبات كأنما في قديمك الف عين » (ص ٥٧) .

ومع ان بطل « المهر » يعرف كيف يتعامل مع الاشياء الخارجية بنجاح (وهذا ما تملك استقراءه من تشبيه الارض بالمهر ، ومن اكتشاف الغلطا في تخيخ اللغم) الامر الذي ينبغي الا يفرضي الا الى الثقة بالنفس ، فانه يظل يكشف عن قلقه : « لماذا تزدحم هذه الصور في ذهني ؟ الطريق المرصودة تنحدر وتتلوى كأنها بلا نهاية » . (ص ٥٨) ، « ايها المهر الطيبة لا تخدليني » (ص ٦١) . واذا نراه على استعداد للقيام بحركات عشوائية ، فانه لا يكاد يفارق بطل « المشجب » الا فسي ان هذا الاخير يقوم بمثل تلك الحركات فعلاً ، اما بطل « المهر » فيحس بالرغبة فيها فقط :

« احس بأنه بحاجة لان يصطف على الزناد ويظل يطلق النار في احشاء هذا الليل حتى تفرغ كل مخازن الذخيرة في جعبته » (ص ٦٢) . ان بطل المهر هو بطل « المشجب » وقد تطور .

الخصيصة الشمولية للاقصيص الثلاث التي ترقى الى مرحلة الستينات هي انها تصور ، وبصدق ، التفاؤل الذي اعتقد على الثورة الفلسطينية عهد ذاك ، عبر تقديم موقف بطولي وشخصيات تنهج نحو الفعل بجرأة . ولعل هذه هي السمة الاساسية لادب تلك المرحلة برمتها .

نتنقل الان الى الحقبة اللاحقة ، مرحلة الانحسار الثوري ، حيث يواجهنا القلق الناضج والتورم كسرطان على جدار الروح العربية ، مما ادى الى ارتسام هذا الورم على كل لفظة من الفاظ الادب . ان في تقديم الابطال على انهم باحثون عن ملاذ يغتبطون فيه ، او يتعرضون لتصفية جسدية ، او يعانون من الكساح المقعد ، في هذا كله دلالة على الانحسار والتراجع .

« تبدأ أقصوصة « الطائر الأخضر » بتأطير المناخ الاجتماعي - القومي الذي يتحرك الحدث ضمن نسيجه . ويعاود هذا الاطار ظهوره مرتين اخريين كانه لازمة قصيدة ، لا ليثبت ديمومته واستمراره في تواجده فحسب ، بل ليؤكد موضوعيته وواقعيتها ايضاً . فهو قائم عياناً ، ويزداد تردداً . انه عالم التفاهات التمل (ما النواصي يعانق الغياصا) المنشغل بالسفاسف عن الضرورة التاريخية . شوكت يقتل دون ان يدري به اهل الماكسي وصالونات الحلاقة ورواد « مسافرو في المطر » . انه يذكرنا بابن الحوزي في احدي اقصيص تشيخوف . يموت الطفل ويحاول والده ان يقصها وفاته على الركاب ، ولكن احدا منهم لا يستجيب ، فكل واحد مشغول بحاله ، بشؤنه الفردية ، وحين لا يجد الحوزي من يصيح السمع ، يطف جواده في المساء ويروي له خبر ابنه . ولا فرق بين الحالتين سوى ان ثلة من المناضلين في « الطائر الاخضر » هي وحدها التي تهتم بامر شوكت . وبين هذه الثلة شقيقته غالية ، التي تملك ، على ضوء تواجدها في الاقصوصة ، ان نضفي المعنى على الشذرة المفلوطة من التراث الشعبي ، والتي تنصدر المجموعة . ان الاخت ها هنا اثنى بايزس التي راحت تلم عظام زوجها اوزيريس في سلة ، او عشتار الباحثة عن تموز . ولما كان في موت كل من هذين الالهين بحث واخضرار ، فقد تحولوا في الاساطير الى ربيع . وبوسعنا ان نرجع حكاية الطائر الاخضر المقتطعة من التراث الشعبي الى اساطير الخصب .

والكاتب يوظف هذه الحكاية توظيفاً كمونياً (اي ، هي تقع دائماً خلف الحدث) ليوحى بان بعد القحط بحثا هو في الطريق اليها ، وبان هذا التردى سينقلب الى نقيضه . ونتيجة لتواكب الحكاية الشعبية مع خط سير الاقصوصة ، نرى اننا نقع على عمل تنوفر له نسبة عالية من النضج .

ولقد استفاد من تقنية اخرى تدعم نسبة النضج وترفعها : الحرية . فالحرية ليست مجرد اداة ذبحت شوكت ، بل هي النصل الذي حز عتق الثورة (وقد يصلح شوكت رمزا للثورة) . انها ليست شيئاً موضوعياً فقط ، بل بطل من ابطال القصة (البطل النقيض ، antagonist) من جهة ، وحالة من حالات الروح المهزومة ، من جهة اخرى . والطائر الاخضر هو حالة اخرى من حالات الروح المهزومة التي تؤمل خيراً ، انه حالة التضاد مع الحرية . الحرية والطائر الاخضر يقفان كل منهما قبالة الآخر ، والحالة الثالثة الناجمة عن تواجدهما ، هذا التواجه الذي اسفر عن هزيمة الطائر امام الحرية ، هي الرغبة في اعادة ترتيب الاشياء (الشعور الذي يفرم البطل) وهو اذا يرفض التكلم في الندوة ، انما يشمر ان مثل هذا الفعل ليس سديداً ولا يهيد ترتيب الاشياء . وامعانا في الاسهاب نقول : ان الطائر الاخضر والحرية بعدان متناقضان : بعد الذات وبمد الموضوع . ولكن الحرية ليست واقعة خارجية (موضوعاً) فحسب ، وليست وسيلة الطمن وكفى ، بل هي روح شريفة تسكن جسد الطموحين فتبعث فيهم الرغبة في العودة الى الحياة . ونتيجة لهذه الرغبة استجاب الواقع الموضوعي ، و« تدفقت موجة من الهواء الساخن كأنفاس الطائر الاخضر .. »

في « الحلم » تواجه كلمة « القلق » في الاسطر الاولى ، اما التشقق الى نصفين ، مما يعني تمزق انسجة الذات ، فيتردد هو الآخر ثلاثاً بين الصفحة الاولى والثانية . زد على ذلك الاحساس العاصف ، والاحساس بالسخونة ، والاشتغال ، واللاهات الذي « بسوط اللحم » . غير انك تصادف منذ السطر الاول ، لفظة « الموضوع » التي تتردد ثلاث مرات ، في الفقرات الثلاث الاولى . وهي ، بوصفها تعني المجهول ، اشبه بالطعم الذي يلوح به الكاتب للقاريء ليجعله ليستمر في

القراءة . انها عنصر التشويق الاول ، لانها تلمس لا ينفلت القاريء الا بعد ان يكتنه .

وكما حملت « الطائر الاخضر » فكرة التناقض ، فان « العلم » تقدم لنا تناقضا من نوع آخر : شاب تطارده السلطة فيجد في احد البيوت ملاذا يدا عنه ، ولكنه لا يبعث - فيه الطمأنينة ، وصاحب البيت يضاجع زوجته في الغرفة المجاورة ، مما يعني احساسه الشديد بالامتن . انه - للوهلة الاولى - انقطاع التواصل بين الناس . كل فرد اصبح جزيرة منعزلة ، على حد قول سارتر . ولكن الامر يمسدو ذلك ، فالبطل يصي بانه يشكل « شيئا ثقيلا على هذا البيت الذي من حق سكانه ان يمارسوا حياتهم بحرية » (٢٥) ، وتكرر في صفحة (٢٧) ، الشيء الذي يذهب بنا الى ان المسألة تبلغ ما هو ابعد من ذلك: انها العلاقة بين المناضل والجماهير . فالمرأة التي اعتقل زوجها لا تملك الا ان تبكي وتحلم برجل يصود من المعتقل « لتطويهما غرفة النوم » .

ولئن كان البيت هنا هو الوطن العربي الذي يحتضن المناضل ، فان الرجل وزوجته هما الجماهير العربية المروضة والمعاذفة عن كل شيء سوى رتابة حياتها اليومية وطمأنيتها . فالمرأة لا تتحدث الا عن شؤون بيتها ، وعمل زوجها ، وكيف تزوجته ، وهي تهتم في التنظيف والعمل المنزلي . واذا كان الكاتب قد قصد بسكان البيت انهم الجماهير العربية ، فان الرمز يتوافق مع سياق الحدث ، اما ان كان ينبغي شيئا اخر فان الرمز لا يبين منه .

وكما تطرح « الطائر الاخضر » الاطار البيئي للحدث ، فان هذا ما تحاول ان تقوم به « يوميات المواطن سين » ، ولكن بصورة اقل غلواء واكثر ايجازا . وهي القصص تقارن بين ثلاثة اجيال : الجد (الجيل القديم) الذي ينظر فحولة (« أقوى ثمانين نساء وتزوج ثلاثا منهن » ، ص ٣١) ، والوالد الخنوع الذي يجسد الترويض ، والذي اسقته الام « بطاسة الرمية » ، والابن الذي يأتي صورة عن جده الراحل . ولكن كوز اجهزة القمع تشتري السياط من حانوت الاب امر لا ياتي لتفسير ندجين هذا الاب وانهاره ، فالجد « المعصلي » لم يكن اقل تعرضا لسياط الناجحين من ابنه المنتخب للقلب .

وايا ما كان الشيء ، يحاول الابن ان يقلو نصيحة جده ويشتري بندقية ، ولكنه لا يجد لانه لم يكن ثمة « سروي بندق صيد » لم تكن هناك بندق حقيقية ، وهذا يعني الكثير . انها تهمة كبيرة ، ولعلها صائبة . ويتطور الحدث عبر قيام البطل بخلع ذاته دوما على صورة الجد المعلقة على الجدار ، وبهذا يستمر الجد في الاقصوطة كبط من ابطالها ، انه مع التقدم . فهو يثور على الولد بسرقة اساور امه لشراء بندقية . وبعد امتلاكها ينصحه احد رفاقه بقوله : « انظر حتى يبدأ اطلاق ثم اطلق على الفور » (ص ٣٥) ، ولكن للجد رأي يعاكس هذا النصيح . بفعل الولد وفقا لرأي جده فيطلق النار ويمتقل ، وعندما يطلق سراحه ويعود الى البيت مكودا ، فان صورة جده تقول : « حسنا .. جرب مرة اخرى » .

يفرج الاب خارج اطار الحدث رغم بقائه ، على قيد الحياة ، وتموت الام لمجرد فقدان اساورها ، اما الجد فيبقى في الحياة ، رغم موته ، اذ هو محرك الفعل في القصة ، وموجه الحياة . ان رمزي الام والاب اشبه بتهوية حلمية ، فهما فاشلان بعض الشيء ، ويمثلان كبوة في سير تطور الكاتب .

ولكنه ما لبث ان يقبل عثرته بيده في « يد ايلول السوداء » ، التي تظالمك بامرأة عادية تخرج للتو من « حمام تركي » ، اي من العهود الظلامية والانحدارية . لقد نامت عشر سنوات ، اي منذ عشرة قرون . هذه هي الامة العربية بام عينها . ومع انها « تبدو عليها امارات الصحو » ، الا انها تظل على السرير لا تبارحه ، ولا تقوم بعمل سوى البكاء . والاهم من ذلك ان النوم ما يني يدوخ عينها فلا تكاد تميز المقاتل الثائر . غير ان ما يلفت الانتباه ان عينها تزادان اتساعا ، مما يوحي بالمم الولادة . وبعد المجزرة تأتي الولادة فعلا

فتنجب المرأة - الامة ثلاثة رجال مكتملي النمو : اولهم عامل ، وثانيهم فلاح ، وثالثهم مقاتل .

تعمل هذه الاقصوطة ، شانها في ذلك شان « الطائر الاخضر » ، سمة التألول الموروثة من مرحلة الستينات ، ولكنه التفاضل الواسي لجذب البرهة الراهنة . واما « موت بائع الياسمين » فتتفرع الى مثل هذه التألولية . فمن حيث كونها تقدم صورة مدنية انشاء القصف ، فانها تصور حالة وطن يتعرض لغزو ، ولاول مرة في المجموعة نشمر بمق احساس الطبقي لدى الكاتب . كل شخصية ترمز الى طبقة وتصر في القصة بالنيابة عن طبقة :

١ - بائع الياسمين : الثوري الحقيقي ، وابن الطبقات التحتية . انه الفدائي الصامد تحت القصف .

٢ - كاتب الاستمعايات : المثقف الذي لا يهرب وقت الخطر فحسب ، بل هو ينسى نظارته ايضا (وهي رمز التنظير والقذرة على الرؤية) . واوراقه يتلاعب بها الهواد (نظرياته لا تصمد امام الاحداث الجسيمة لهزالتها) . انه لا يقول لدى وقوفه عند جثة بائع الياسمين سوى : « ولكن رائحته كانت زكية » ، في حين كان الاجدر به ان يقول ما قاله عبدالله بن مروان يوم وقف عند جثة مصعب بن الزبير : « متى تلد قريش مثلك ؟ »

٣ - محمد العطار : البورجوازي الصغير المترابط مع الطبقات التي تطوه .

٤ - سهير مجدي (الرافضة) : وهي تمثل الفئات التي تمارس المعمر الثوري ، والتي يتنمر لعمها « المكسو بالبودة » (الزيف) ساعة القصف . وفي علاقتها الدائرة بالثري اشارة الى ان الطبقات النوقانية تستغل هذه الفئات الثورية الزيفة لصالحها .

٥ - الثري « الذي لا يكف عن تدخين السيجار » : انه الطبقات الراسمالية المستغلة .

٦ - ممدوح ، مدير فندق الامراء : السلطة . والكاتب موفق في اختيار اسم المدير واسم الفندق معا .

اعتاد ممدوح الا يسمح لبائع الياسمين ان يجلس على اريكته (كرسي السلطة) . وفي مقابل انه اطفأ الحريق الذي شب في الفندق ساعة القصف (سد خلا في الانظمة القائمة ، وهو الخل الذي احده حيران المشهور) ، فان ممدوح سيكتفي بالقول : « ماذا تريد .. لقد جلست على هذه الاريكة ، هذا يكفي .. انها مكافأتك . ولن يزيد على ذلك ، وحتى لن يشتري فلادة واحدة . » (ص ٧٠) .

ورغم ان بائع الياسمين يقفل الخزانات التي نسيها اصحابها وهربوا ، مع ان الشرع المنطقي يبيح له ان ينهبها ، لان المال لمن يدافع عنه ، ولانها اموال منوبة من دم الفقراء ، فانه يتعرض للقتل بتهمة السرقة . وعبثا يقول : « لست 'صا .. انا بائع ياسمين » . وهو في هذا اشبه ببطل « معطف » غوغول ، الذي يصيح بالموظفين دون جدوى : « انا اخوكم » . ولذا نجده يقول : « قلائد الياسمين اوشكت على الجفاف ، وبعد قليل ستدوي » (ص ٧٢) . انه يتوقع الخاتمة ويشمها . وحين يعلن امام قاتله انه بائع ياسمين ، ليس الا ، فان ممدوح يجيبه بما معناه : هنالك فدائيون شرفاء وفدائيون غير شرفاء . وحين يحاول ان يدرا هذه التهمة عن باعة الياسمين كافة ، لانهم احوالوا رائحة الياسمين محل الرائحة النتنة التي كانت تسود شوارع المدينة قبل مجيئهم ، فان سهير مجدي ، الرداحة ، تصدى له بقولها .

— ماذا تقول ؟ لقد كانت صورتي تزين الشوارع وتصفني على المدينة البهجة (ص ٧٤) .

ويضم صاحب الفندق صوته الى صوتها فورا ، كي لا تنزاد عليه من جهة ، كي يزاد على بائع الياسمين :

— وكانت اضاءه فندقي تجعل الشارع يسبح في بحر من النور .

كيف ؟ » وتنجاب رقبة السير عن الشارع ، فيغيب الشرطي (اداة قمع السيرة التاريخية) ، وتنظم مسيرة الاليات « دون التقييد بأشارة المرور » .

مع « العجز » تبلغ مجموعة « المهرة » ذروتها . وفي حلسي انها ، رغم كونها بلا تاريخ ، من نتاج متأخر زمنيًا ، وربما كانت من نتاج العام المنصرم . ولئن صدمناها بأول منتجتها - « المشجب » - فاننا نلاحظ فرقا شاسع البون ، ونلمس تطوراً عظيماً في التقنية حمل الكاتب فاولسه الى تخوم العبقرية .

بيد اننا لا بد لنا من الاشارة الى مجموعة هنأت ينبغي تجاوزها كيما يدخل الكاتب في مرحلة متقدمة من مراحل الابداع الفني. اولى هذه الهنأت انه يقدم البطل الواحد بلسان المخاطب حيناً ولسان الغائب حيناً آخر (ومثالنا « الحلم ») ، (ص ٢٦) : « لم تستطع التقاط الكلام .. » ، « تصورههم يلقبون الكراسي » . وثانيها اللغة وصياغة الجملة . فمع ان اللغة تحاول الخروج عن اطر التقليد بجد فتكاد تلامس حدود اللغة الشعرية ، الا انها تحافظ على نسبة كبيرة من خصائص التحديث اليومي . اما الجملة فانها غالباً ما تكاد تكون قصيرة من جهة ، ومكونة من عدة لحظات جزئية ، - من جهة اخرى :

الجامعة .. المحاضرات .. ملعب كرة السلة .. غالبية .. شوكت .. قطرات من الحزن المفق .. (ص ٥) فمع ان هذه الجملة تنجح في صدم نصفها الاول بنصفها الثاني لتقدم للعقل صورة متناقضة ، الا انها تظل تجزئاً يشته الذهن ، ولا يستطيع ان يلم الاثنيات في وحدة الا العقل العميق النفاذ في بنية التراكيب الشعورية وحده . وتنعكس هذه التجزئة على الفقرة ، فتأتي هذه قصيرة كالجملة . ومع ان هذا القصر ، في الجملة والفقرة على السواء ، يسهل على العقل استيعاب الجزئيات ، الامر الذي يتأتى عبر كون اللحظة غير متمادية ، فانه يحول دون تقديم صور متكاملة من كل الجهات ، وبالتالي يحرم الصورة من كليتها الناضجة . ولهذا ينبغي ان تتوظف اللغة والصياغة توظيفا اكثر فعالية

ثالثاً ، معظم الابطال بلا اسماء . قد يكون هذا تقنية ناجحة توحى بضياء الهوية من جهة ، وبان البطل ربما يكون انا لو انت او الاخر (وفي هذا نزوع نحو الشمولية) ، من جهة ثانية . فير ان في ذلك اهداراً لقيمة الابطال على المرسوم في ذهن القارئ اكبر مدة ممكنة . انه ليسهل علينا ان ننسى امراً جهمئياً به الظروف فترة من الزمن دون ان نتيج لنا فرصة التعرف على اسمه ، واما من قدمت لنا اسماءهم من الناس فانهم يظلون في اذهاننا مدة اطول . لفقد تنبه علم النفس الاجتماعي الى اهية معرفة الاسم ، فقال بان المرء قد ينجح في تحقيق غرضه لدى مقابلته لشخص لم يسبق له ان رآه ، اذا ما فاجاه منذ اللقاء الاول بانه يعرف اسمه ، بل ويعرف الكثير عن خصوصياته . حقا ان بطل « العجز » لا يحتاج الى اسم ، ولكن انتقاء اسم مناسب له قد يخدم موضوع الاقصوصة ويضيف الى معناها شيئاً جديداً ، كما هو الامر بالنسبة الى اسماء ابطال « بائع الياسمين » الذين احسن الكاتب بانتقاء اسمائهم .

فير ان الكاتب يتمتع بايجابيات جمّة ، اهمها ان الاقصوصة لديه لوحة نفسية ، فضلاً عن كونها وثيقة اجتماعية - تاريخية تعكس الروح العامة لفترة ظهورها . وتتجلى هذه الوثائق في ابطاله الذين يعانون من القلق والقصور ، والذين لا يفترقون عن ممارسة الفعل رغم ما هم عليه . انهم « طاردون » ، لا بالنظم والقوى الخارجية فحسب ، بل بالصيغة النفسية الداخلية التي اكتسبوها من الخارج المريض . لذا تراهم يحيون في الموت ويعانون منه . وقد تكون اهم ايجابية يتسم بها الكاتب هي القدرة على صنع التقنيات الضرورية للتعبير ، سيما في « العجز » و « الطائر الاخضر » ، وتطور هذه القدرة المطرد والمتجه نحو الافضل .

ولذا يموت بائع الياسمين بعد انقشاع الخطر عن المدينة ، يقتل على ايدي اجهزة القمع التي تاتم بأمر صاحب الفندق وشركاه . لئن كانت هذه الاقصوصة تمارس فضح الانظمة العربية ، فان « العجز » تمارس فضح النظام الثوري الفلسطيني . تبدأ « العجز » بتقديم صورة للمحيط القومي ، وبرز ما فيه اشارات المرور التي « تشبه جمرة لا تكاد تظهر من خلال الرماد » ، مما يوحي بصدم وضوح الرب . (ومما هو بارز ان الكاتب يكثر من استخدام اشارات المرور في المجموعة ليوحى بالآفاق والطريق المسدود .) وهذا هو عالم البطل : نافذة تطل على « السماء العابسة .. وحركة مرور .. وراديو ترانزستور كلامه اكبر من حجمه .. » . وتلعب اشارة المرور دور بطل من ابطال القصة ، تماماً كالحربة في « الطائر الاخضر » ، لانها تقوم بعرقلة مسيرة التاريخ . واذا يترك باب البطل المشلول عامل التنظيف ، تتلوه مجموعة من الاطفال « العابثين » ، فمتسول عاجز ونقير (وحضوره يزيد في خدمة العنوان) ، فان الكاتب ينجح في تصوير ما آلت اليه حياة البطل من تفاهة وقعود عن المهمة التاريخية الموكولة اليه .

وكيما يصور لنا تفتت السيرة التاريخية ، وربما موتها ، فقد عمد الكاتب الى تقنية رائعة وهي احداث اصطدام بين سيارتين نجم عنه تمزق جسد امرأة ، وخروج ذراعيها من « النافذة الفارغة » ، كناية عن الاستسلام .

وتتنامى الصورة الحديثة عندما تدخل الى جو الاقصوصة امرأة تنظف الشقق . وفي محاولة البطل ان يعرف اين سبق له ان شاهدها اشارة الى انه قد نسي هذه المرأة (التي ترمز للطبقة العاملة) نظراً لتباعده عنها طيلة فترة مدينته . ويشمئز من وجهها الدميم المليء بالبثور ، ومن « صدرها المتهدل » ، اما فخذها فيتعتان بلحم ناصع . واذا تعرض عليه ان تنظف شقته ، وبأسلوب اشبه بعرض جنسي ، فانما هي تعرض عليه التعاون الخلاق المنجب .

ويبدأ الكاتب بممارسة فضح الثورة ، في لحظتها الراهنة ، حين يبين لنا الشاب انه اصيب بشلل اثناء القيام بالواجب ، وانه يعيش على راتبه ، ويتسلى بالذبايح والجرائد . وهكذا يصبح البطل رمز الثورة الكسيحة التي تحولت الى ثورة رواتب وجمعية بلا طحن تحققها الاذاعة والصحافة . وفي عدم ممارسته للنساء اشارة الى توقيفه عن الولادة والانجاب .

ورغم التناقض القائم بين البطل والبطلية (نصفها العلوي فيصح والسفلي جميل ، ونصفه العلوي سليم والسفلي معطل) (وهذا يعني فقرتها على التوالد ، وعجزه عن ذلك) ، رغم هذا فانها يكملان بعضهما بعضاً : الثورة تكمل الطبقة العاملة ، وان تبلغ اي منهما مرحلة الخلق الا بالآخرى . وكذلك فان الطبقة العاملة تكمل الثورة العاجزة وتشفيها .

ومع ان القصة لم تتزوج ، فان بعض الرجال قد فاسمها الفراش . ونعلم عبر الحوار الذي يعبر بينهما انها تراوده عن نفسها ، انها تسعى وراء التزاوج معه ، ولكنه يخشى اقترابها منه لان الفراشة لا تدري « انها تحوم حول وردة اصطناعية » ، وفي هذا اشارة الى زيفه ، فضلاً عن كساحه . واذا تهم ان قبله نراه يحس بالندم لانه سبق ان اكتفى بإبلاغها بانه « مشلول الساقين فقط » . وقبل ان قبله راحت تمسح بقايا الصابون المتوضعة على شحمة اذنه . وفي ذلك الماع الى تنظيف اذرانه . وفي انصرافها دون ان تنال اجرها مقابل تنظيف شقته ابانة عن صدقها واخلاصها في العمل من اجل ان تنفك رقبة السيرة التاريخية المنحسبة . ويأتي بكاؤه بعد خروجها نتيجة الشعور بالتعاطف الصادق بينهما .

وتنكح التفرجة فعلاً ، وينشد المديح انشودة حماسية ، يشدها بجهد جاهد « كما لو ان المنشدين يصعدون مرتفعاً » . لقد اخذ الواقع يتعالى على ذاته ويتجاوزها . وبدت اصوات الابواق حادة جارحة للؤاد . وائر القبله احس البطل بالقوة تسري في اوصاله ، الامر الذي نستقرئه من قوله : « يا الهي .. كيف يطيقون العجز ..

مناقشات

العودة الى ألف باء الفكر العلمي

والتتاري مدرس الفلسفة ..

سماي خشبة

في العدد الثاني من « ملحق الفلسفة والعلم » الذي بدأت مجلة « الطليعة » القاهرة إصداره ، عدد شهر أغسطس ١٩٧٤ ، كتب الدكتور مراد وهبة - المشرف على الملحق - تعليقا على ما سبق ان كتبته في نقد العدد الاول من هذا الملحق ، ونشر في عدد يونية الماضي من الاداب ، في رسالة القاهرة ، تحت عنوان « الفرق في التفلسف المجرى والوظيفة الثورية للفلسفة » ، كتب الدكتور مراد وهبة تحت عنوان « التتارية وثقافة العصر » فاتهمني بانني أسفته قسدة عقل الانسان على التجريد والتعمير ، وبانني ادعو الى الكف عن التفلسف. وتحت هذين الاتهامين انطوت اتهامات اخرى : انني لا اعلم ما ينبغي ان اعلم واخوض فيه من جهل ، وانني زيفت ما نقلت عنه هو بالذات من عبارات اشترى اليها عن تقديمه للعدد الاول من الملحق المذكور ، وانني زيفت الانسان ايضا ، بان نسبت الى كتاب العدد انهم «اوردوا» كتابا للفلسفة المادية الجدلية الكبار ، مع انها لم « ترد » الا عند واحد منهم وهو فيلسوف بلغاري ... ولم يكتف الدكتور بهذا كله ، بل اشار في تلميح لا حاجة به الى التصريح الى انني - على الاقل - سيء النية ازاء هؤلاء الكتاب ، او حتى محرض او متواطئ ضد علمهم وضد الملحق ، وما يستتبع هذا التحريض الذي لمح اليه من سقوط اخلاقي وفكري وسياسي ... وبناء على هذا كله ، فانا عند مراد وهبة ، في النهاية تتاري من سلالة الهمج الذين دمروا ثقافة البشرية . وقال مراد وهبة ، انه يبذل كل هذا الجهد في الرد على نقد يتسم بالتتارية : « بدافع واحد ليس الا .. بداية شيوع التتارية في حياتنا الثقافية » .

هذه خلاصة وافية لرد الدكتور ، سوف تزيد تفصيلا بالضرورة بعد قليل . وهذا من حسن حظ الدكتور وهبة ، اذ انني سأتيج له ان يعرف الناس رده ، مرة اضافية ، على حسابي . ولكنني اعتقد ان هذا ضروري ومفيد . فالمسألة عندي ليست هي الدفاع عن شخصي الضعيف ، وانما المسألة هي القضية التي طرحتها في ذلك التعليق والنقد الذي دفع الدكتور وهبة الى كتابة ما كتب ، وهي القضية التي تجاهلها فيما كتبه ، وآثر ان يلجأ الى اسلوب مشهور ساصفه بما يستحقه بعد قليل وساحاسبه فيه صير الحساب .

تجاهل الدكتور وهبة القضية المطروحة ، والتي اعتقد انها واحدة من اهم قضايا الفكر العلمي في تاريخه كله وفي كل مكان ، بل هي القضية المحورية للفلسفة كلها - علمية او تجريبية او تأملية ، مادية او مثالية ، ومن اخطر القضايا في تاريخ الفكر الحديث ومصيره في مصر بالذات ، وهي في نفس الوقت قضية تكاد تكون بدئية، تكاد تكون دعوة الى « تذكر » ألف باء الفكر العلمي التي نسيها او يتناساها اساتذة الفلسفة وشرحها من نوع مراد وهبة ، الذين انزلوا عن حركة الواقع الجياش ، حركة الجماهير التي لا بد ان يتفاعل هذا الفكر مع كل جوانب واقعها وحضارتها وثقافتها ، والذين اذا قرروا

الاهتمام بجانب « واقعي » من هموم هذه الجماهير او ثقافتها ، فعلوا ذلك بطريقة الاساتذة ، شرح الفلسفة « فراحوا » يعلمون « من فوق منبر مرتفع ناسين كلامهم عن ضرورة تحليل « الواقع » ، او تحويل الحال الى ممكن بفضل الانسان المصري . وهي قضية ذات شقين : يتعلق الشق الاول بارتباط الفكر عموما ، والفكر العلمي بالذات بالواقع من جوانبه كلها : الاقتصاد والثقافة والسياسة والاخلاق والتكنيك .. الخ . وبالنسبة للمفكرين العلميين المصريين ، اعتقد ان الواقع الذي يعنيههم بالدرجة الاولى هو الواقع المصري في حركته وفي علاقاته المتشابكة مع الواقع العربي . ومع الواقع العالمي كله . ويتعلق الشق الثاني باقامة الفكر العلمي - اي الفهم العلمي للوجود - على سند من اكبركم من « المعلومات » الموضوعية عن كل مجال من مجالات هذا الوجود . فهذا هو السند الذي قام عليه الفكر العلمي منذ قام ، اليس كذلك ؟ ، حتى لا يكون الفكر العلمي تأملا مجردا وسليبا مقطوع الصلة بحقائق الاشياء وبالعلاقات الحقيقية التي تربط بين هذه الحقائق . العواس تلك الاشياء ، ويكتشف العقل العلاقات القائمة بينها ، « والمعلومات » هي الصياغة العلمية الموضوعية للاشياء وعلاقاتها التي تنقل الظاهرة المادية ، تنقل الوجود كله للعقل الانساني لكي يحتفظ بها ، يسجلها ، يستخدمها ، يفكر فيها ، يكتشف القوانين التي تحكم حركتها على اساس ادراكه للعلاقات القائمة بينها . بهذا الشكل يرتبط الفكر العلمي بالجزئات الحقيقية للبشرية في علاقتها بالعالم المادي وتفاعلها معه ، ويرتبط بالحياة الحقيقية وبمشاكل الحياة الحقيقية للناس . يصبح الفكر العلمي بهذا الشكل ، وتطبيقاته في حياة الناس الحقيقية ، بجوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية والتكنيكية ، اداة في ايدي قوى التغيير الاجتماعية ، لانه سيمبر عن هذه القوى بالذات . وستكون هذه الاداة في ايدي تلك الجماهير نورا للوعي والمعرفة يقود حركة التغيير التي لا تنجزها سوى الجماهير الكادحة - التي لا تذهب الى الجامعة لتستمع الى محاضرات مراد وهبة ، ولكنها قد تقرأ ملحقا للفلسفة والعلم يباع في السوق مع مجلة شهرية سياسية تقدمية . وسيكون هذا الفكر نتاجا طبيعيا لحركة التغيير ذاتها ولتطورها ووعيها بذاتها وواقعها ، ينتجه ويطوره المثقفون الثوريون الحقيقيون ، الذين قد يكون من بينهم مدرسو فلسفة من نوع مراد وهبة او لا يكون ، لا يهم . فالحركة الفكرية العلمية ، لا تنشأ من مجرد قراءة الكتب واعادة قراءتها لحفظها وتلخيصها وتدريس ملخصاتها (فهذه هي الطريقة المثلى لاساءة فهم الكتب وفصل ما فيها من افكار عن ملاسباتها التاريخية) . الأرجح ان تنتج حركة الجماهير صاحبة المصلحة في التغيير « فلاستها » الذين يعرفون ان المشكلة الاساسية في الفلسفة هي العلاقة بين الوعي وبين الوجود ، بين التفكير وبين المادة والطبيعة . ويعرفون ان الوعي والتفكير انعكاس للوجود السابق ونتاج لتطور المادة والعالم المادي ، وان الوعي ميزة خاصة ووظيفة للمادة في اسمى اشكال تطورها ، وان وجود وتطور العقل والتفكير البشريين مستحيلان دون وعائهما المادي اللغوي ، اي الكلام واللفظ ، وان الوعي يبرز نتيجة لنشاط الانسان في العمل المادي ، اي في محاولة تغيير الطبيعة ، فيجمع « المعلومات » عن اشياء ، ويكتشف « العلاقات » بينها لكي يمارس عمله عليها ، فيغير بهذه المعرفة وتلك الممارسة نفسه ، يصبح صاحب خبرة ، واعيا ، ويعرفون ان الوعي في النهاية اجتماعي يحدده الوجود الاجتماعي للانسان .

وامثال هؤلاء الفلاسفة العلميين الثوريين ، يصعب انتاجهم بطريقة مراد وهبة وكل مدرسي الفلسفة المحترفين ، المنزولين عن العمل المادي الساعي الى تغيير الحياة الواقعية في كل جوانبها والذي يدرك اصحابه هذه الحياة ، حقائقها وعلاقتها ، فيتغيرون هم ايضا ، يصبحون اكثر وعيا ، فلاسفة ثوريين ، في اثناء انشغالهم بتغيير

الحياة ، مهتدين بمبادئ تراث الفكر العلمي نفسه ، الذي نشأ بنسب الطريقة وتطور على نفس الأساس :

في بداية تقديم العدد الثاني من ملحق الفلسفة والعلم ، وهو نفس العدد الذي رد فيه مراد وهبة على نقدي « التتاري » يعلن المشرف على الملحق (فوق أول توقيعاته الخمسة في هذا العدد المسكين) في كلام يصعب تحديد معانيه ومعاني مصطلحاته ومنطق سياقه ، ولكن الأرجح أنه يعلن أن قضية « التكنولوجيا والإنسان » هي قضية الفلسفة والعلم .. « فقد كان ينبغي تعريف القراء بطبيعة كل من الفكر الفلسفي والفكر العلمي مع بيان العلاقة بينهما » . ونحن نعرف أن الفكر الفلسفي يشمل الفكر الفلسفي العلمي والفكر الفلسفي غير العلمي ، ولم تكن نعرف أن هناك فكرا علميا ولكن غير فلسفي ، وإنما نربطه بالفكر الفلسفي علاقة ما ، سيبينها لنا الملحق بالذات الله . ولكن مراد وهبة ، يمضي بعد هذا الخلط (الذي أحسبه مقصودا ، فالرجل مدرس فلسفة ، يصعب تصور أنه يخلط هكذا بين الكل والجزء في الفكر الفلسفي) يقول أنه يمضي بعد هذا الخلط المقصود ، ليقيم « خلطة » مقصودة أيضا من تعريفات الفلسفة ، من هيدجر ، إلى سارتر ، إلى ماركس (رغم أنه لا يقع على تعريف ماركس للفلسفة ، وإنما يقدم تحديد ماركس لوظيفة الفلاسفة الثوريين وفلسفتهم : تعديده لوظيفة الفلسفة الثورية ، وليس الوظيفة الثورية لـ (الفلسفة) كما يقول وهبة) . والقصد من الخلطة يتضح في السطور الأخيرة . أن الرجل الذي قدم العدد الأول من الملحق بكلام عن ضرورة ربط قوى الإنتاج المتمثلة في الثورة العلمية والتكنولوجية « بأشكال جديدة من علاقات الإنتاج تمثل في ثورة اجتماعية هي الثورة الاشتراكية » ، هذا الرجل صاحب هذا الكلام « العموي » للقاء ، بكل ما فيه من أسامة فهم لكل ما استخدمه من مصطلحات ، يعلن في نهاية تقديمه للعدد الثامن من الملحق ، بعد التخليط الأول والخلطة الثانية ، واجابة على سؤال : أين نحن من هذه التعريفات ، للفلسفة ، يعلن أن هناك ارهاصات نلمحها عند زكي نجيب محمود وعثمان أمين وعبد الرحمن بدوي وريثه حبشي ومحمد عزيز الحبابي . وأنها « ارهاصات متباينة ومع ذلك فهي مثقفة على ضرورة تغيير الواقع ، أو على الأقل رفض الواقع الراهن . » هكذا . كلهم فلاسفة ، وكلهم عندهم تعريفات للفلسفة : متباينة صحيح ، ولكنها تدل على رفض الواقع الراهن أو مثقفة على ضرورة تغيير الواقع . ولكنه لا يقول لنا أنهم لم يتفقوا على فهمهم لهذا « الواقع » فلكل منهم تعريف له مختلف عن الآخرين ، ولا يقول أن كلا منهم يطلب تغييرا من نوع معين ، وأنهم متفقون في النهاية على العودة بالواقع إلى الوراء ، إذا اتفقنا نحن - وليس هم - على أن « الواقع » هو حياة العمل والتقدم والياد والموت والإنتاج والصراع من أجل التقدم والرخاء والسلام والعدل والحرية . ولكن مراد وهبة ، يقصد أيضا إلى هذه « الخلطة » من الفلاسفة اصحاب التعريفات المتضاربة شكلا ، المثقفة مضمونا . والدهش حقا ، أن ينسب إليهم الاتفاق - في تعريفات الفلسفة - على تغيير الواقع أو رفضه على الأقل ، وذلك بعد أن نسب إلى ماركس تعريفا للوظيفة الثورية للفلسفة كلها (كما يزعم) تصبح فيه هذه الوظيفة - لكل فلسفة ، بما فيها فلسفة محمود وأمين وبدوي والحبابي وحبشي هي « تغيير العالم » . يقول الشعب المصري أن « كله عند العرب صابون » ، وكنت أظن أن مدرسي الفلسفة - حتى إذا تصدوا إلى التموه ونصب الشراك - يستطيعون التمييز بين اصناف « الصابون » المختلفة ويستطيعون حتى - اتقان نصب الشراك واصطناع وسائل التموه بطريقة افضل .

وليس هذا في الحقيقة هو كل شيء في هذا التقديم الطريف

للعدد الثاني من ملحق « الفلسفة والعلم » .

ان وهبة ، بعد أن وضع كلمة « الواقع » منسوبة إلى « فلاسفتنا » بدلا من كلمة « العالم » المنسوبة إلى ماركس ، يعود

فيضع كلمة « تحليل الواقع » محل كلمة « تغيير الواقع » أو « رفض الواقع الراهن » حسنا . فلنقبل منه هذا التبديل والتوفيق كله ، ولنقبل حتى « تحليل الواقع » ، فالتحليل في النهاية لا بد أن يقوم على « وقائع » وحقائق ومعلومات . أخيرا نحصل على وعد بأن « يحلل الواقع » ، ولا شك أن « الواقع » المقصود في ملحق للفلسفة والعلم ، سيكون غالبا هو « فلاسفتنا وعلمنا » ، هو فلسفة محمود وأمين وبدوي .. وهبة ، وحتى إذا كانت القضية المطروحة هي « التكنولوجيا والإنسان » ، فلا بد أن يكون « الواقع » المقصود ، والذي رأى وهبة أن تحليله « إذن » ، هو « أمر لازم ومطلوب » هو « تكنولوجياتنا » و « إنساننا » . ولأحظ أن « إذن » هذه من عنده ، وأنها في اللغة العربية « حرف معناه الجواب والجزاء لكلام سابق » ، أي أنها أداة لتأسيسه نتيجة على مقدمة ، ونحن لا نعرف كيف جاءت هذه النتيجة بالتحديد من كل تلك المقدمات السابقة بالتحديد ، المقدمات التي بدأت بأن قضية « التكنولوجيا والإنسان » هي قضية « الفلسفة والعلم » ، وأن تعريف الفكر الفلسفي والفكر العلمي أمر كان « ينبغي » ، ولكنه صعب ، لأن هيدجر له تعريف وسارتر وماركس أيضا ، علاوة على بدوي ومحمود وأمين وحبشي والبابي (فكيف بالله يمكن أن نعرف شيئا اختلف على تعريفه كل هؤلاء العباقرة الموضوعيين في جراب « وهبة » الواسع كبطن السيد البدوي) .

لست أفكر بالرجل حقا وإنما كلامه هو الفكاهي . فلنعد « إذن » إلى الجد . وأسف إذ سيطول كلامنا هذا في الرد عليه ، لأننا نهتم حقا بقضية حيوية من فقنايا الفكر العلمي في بلادنا ، ومن قضايا « الفكر » كله ، علميا كان أم غير علمي . فتاريخ الفكر في جوهره هو الصراع بين الفكر العلمي وبين الفكر غير العلمي . إذا كان أصبح من حسن الحظ أن يفكر بعض مثقفينا من اصدار ملحق للفلسفة والعلم ، فمن حقهم علينا أن نهتم بهم وبالمحقق الذي يصدرونه . ذلك أننا بحاجة حقا إلى الاهتمام بالفلسفة ، وبملاقاتها بالعلم . وإذا كانوا قد قالوا لنا في تقديمهم للعدد الأول أن الملحق يصدر بعد ٦ أكتوبر الذي أثبت أن المستحيل هو في حقيقة الأمر ممكن ، وأن ذلك تم على أيدي الإنسان المصري ، وبعد مؤتمر للفلسفة في « فارنا » ، فمن حقنا أن ننظر من هذا الملحق أن يكشف العلاقة بين فلسفة الإنسان المصري (أي الفلسفة التي أنتجتها ثقافة الإنسان المصري أو التي أثرت في هذه الثقافة) وبين حياة الإنسان المصري ذاته . وإذا كان هذا الملحق ، قد أعلن أنه اختار قضية « التكنولوجيا والإنسان » موضوعا أساسيا له طوال عام كامل (أي في أربعة أعداد صدر منها اثنا) فمن حقنا « إذن » أن ننتظر منه أن يتحدث فيكشف العلاقة بين « تكنولوجياتنا » و « إنساننا » . خاصة وأن المشرف على الملحق ، قال في تقديمه للعدد الأول أن قضية التكنولوجيا والإنسان هي قضية العصر بحكم ثلاثية الثورة في هذا العصر : الثورة العلمية والثورة التكنولوجية والثورة الاجتماعية . ونحن نعرف - ولعله هو أيضا يعرف - أن الثورة الاجتماعية ليست مقولة مجردة ، وإنما هي مصطلح للتدليل على فعل اجتماعي تاريخي معين ، تقوم به الجماهير الكادحة وحلفاؤها تحت قيادة مثقفين ثوريين من أبنائها يؤمنون بمصالحها ويتعلمون من الجماهير نفسها التي يقودونها ويحاولون أن يعلموها أيضا أثناء تفاعلهم معها ووجودهم وسطها . وعلى هذا الأساس فإن الثورة الاجتماعية فعل محدد ، يحدث في تاريخ محدد أي في « مجتمع » بعينه ، ويرتبط بحضارة وثقافة محددين . يهتدي بالقوانين العلمية العامة لحركة التاريخ ، ولكنه لا بد أن يكشف بالاستعانة بهذه القوانين . ومناهج صياغتها ، حقائق تاريخ ذلك المجتمع بالذات وخصائصه ، وحقائق واقعه وخصائصه السياسية والاقتصادية والثقافية والحقائق والخصائص المتعلقة بتكنولوجياته هو بالذات .. وبإنسانيته .

يقول وهبة في نهاية تقديمه للعدد الثاني من الملحق: «ولهذا» كان لا بد من إثارة قضايا تتعلق بواقفنا في تلاحمه مع الواقع العالمي. فاستقر الرأي على طرح قضية «التكنولوجيا والإنسان». وجساء هذا الكلام بعد قوله أن تحليل الواقع «أذن» أمر لازم وضروري. ولكننا لا نخرج - حتى بمعلومة واحدة عن هذا الواقع، في تلاحمه أو في غير تلاحمه مع الواقع العالمي، باستثناء تلك المعلومات البسيطة التي نقلها المهندس ميلاد حنا عن تكنولوجيا استخدام الخرسانة المسلحة في التشييد عندنا وعند العالم المتقدم (الراسمالي والاشتراكي) في العدد الأول وباستثناء بعض المعلومات المتناثرة غير المترابطة في رؤية متسقة عن الدكتور يوسف مراد، عالم النفس والفيلسوف الفنان الراحل، في العدد الثاني.

لم تصد الفلسفة هي «علم العلوم»، إنما أصبحت علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة والمجتمع) وللغفر الإنساني لعملية المعرفة. وهذه كلها مجالات «محددة»، موضوعات «للمعرفة»، ومن الواضح أن قضية «التكنولوجيا والإنسان» هي من القضايا التي تتعلق - في الفلسفة - بالجانب الاجتماعي من الوجود، وبجانب الفكر الإنساني وعملية المعرفة وبناتجها التطبيقية وهذه الجوانب من الوجود، بعكس الطبيعة، لا بد أن تحصل خصائص معينة في كل سياق تاريخي بعينه: أي في كل مجتمع بعينه وفي ظل كل حضارة متميزة كيفيا عن الحضارات الأخرى. وكما قلت في تعليقي السابق، فإننا لا نستطيع أن نتحدث عن «تكنولوجيا» عامة غير محددة، ولا نستطيع أن نتحدث عن علاقتها بإنسان عام غير محدد. حينما يتحدث فيلسوف عن «التكنولوجيا والإنسان» فلا بد أن يكون في ذهنه مستوى معين من التكنولوجيا، وإنسان ينتمي إلى حضارة بعينها. فالفيلسوف يتحدث بناء على «تجربة» محددة. وحتى لو كانت هذه «التجربة» هي جماع التجربة الإنسانية فإنه في هذه الحالة سيحاول تحديد الملامح العامة المشتركة بين التجارب الإنسانية التي مارسها شعوب الحضارات المختلفة، ثم لا ينفي في النهاية الملامح الخاصة التي تميزت بها كل حضارة، ولا تكون هذه الملامح الخاصة «استثناء» من الملامح العامة، وإنما تكون تأكيداً لها من ناحية، وتخصيصاً لها من ناحية أخرى: أنها «الواقع» المادي لهذه الملامح العامة. لا بد إذن - خاصة في منبر جماهيري، لا ينبغي أن يتوجه إلى المتخصصين، وحتى إذا كان يتوجه إلى المتخصصين عندنا - لا بد أن نتحدث عن تكنولوجيا بعينها، عن إنسان محدد ينتج هذه التكنولوجيا أو يستعملها - شأننا - ويستخدمها، يواجه بها عالم الطبيعة والمادة، بغيرها بطريقة محددة، ويتغير هو من خلال اشتغاله بتغيير الطبيعة، أي من خلال عمله. الأكثر من هذا، أنه على ضوء وفي ظروف هذا العمل، المرتبط بمستوى معين من التكنولوجيا في ظروف اجتماعية معينة، فإن هذا الإنسان ينتج أيضاً ثقافة، مصبوبة في لغة وفي أشكال وأدوات، وتتخذ في جوانب منها شكل تصورات ومثولوجيم... كلها «محددة»، وكلها أيضاً ينبغي أن تكون - وهي بالفعل - موضوعات للمعرفة (وهذه الجوانب بالذات من واقعنا هي التي لم تخضع بعد في معظمها للمعرفة، لم تعرف، لم تجمع عنها المعلومات ولم تدرس الدراسة العلمية المعقولة بعد، ولهذا السبب أقول أن هذا الملحق ينبغي أن يرتبط «بواقعنا» وأن ينشغل به كل الانشغال من أي زاوية فيه ومن كل زاوية، حتى لو كان للمتخصصين: أنهم أيضاً بحاجة إلى أن يعرفوا هذا الواقع من هذه الجوانب غير المعروفة بعد). .. هذا إذا شئنا أن نطبق على هذه الجوانب من واقعنا النهج العلمي، وهذا إذا شئنا أن يكون للمنهج العلمي دور حقيقي في تطوير ثقافة «المجتمع» الذي نكتب له، والذي قد

نكتب عن علاقة إنسانه بتكنولوجياه.

تلك كانت القضية، وما تزال هي القضية التي نهتم بها أساساً فيما يتعلق بهذا الملحق، والتي طرحتها في تعليقي المذكور على العدد الأول من الملحق وقد أشار رد الدكتور وهبة، لا إلى تجاهله لهذه القضية، ولا إلى اتخاذ سمته «المعلم» في غير ما تعليم، وإنما أشار إلى حرصه الشديد على الدفاع عن شخصه أساساً، وتظاهره بالدفاع عن بقية كتاب العدد محاولته البرهنة على أنهم مما «اتهمتهم» به إبراء (!): الدفاع عن قدرته هو على «التميم والتجريد» باعتبارها قدرة «الإنسان» على التعميم والتجريد. والدكتور العزيز مراد وهبة يعتقد أن تجريده هو وتعميمه هما قدرة العقل الإنساني على التعميم والتجريد، وأن تدمير تعميماته وتجريده هو أنها تعني «نراجع التطور فنجد الإنسان بأنه كان حي دون أن يكون عاقلاً». ونحن نعتقد أن الدكتور وهبة كان عاقل بالفعل. ولكن أفكاره ما تزال عتيقة وعامة لشدة عموميتهما وتجريدهما، أي لأنها لا علاقة تربطها بواقع حضارة معينة، ولا تهتم بدراسة إنسان هذه الحضارة وعلاقته بظاهرة محددة، ولا يحاول حتى أن يستخلص القوانين العامة لتجربة من تجارب الإنسانية كلها بوجه عام، وإنما هو يعتمد على ما حفظه من كلمات هذا المفكر أو ذاك، وعلى خلط هذه الكلمة بتلك (من نوع خطئه وخطئة المذكورين آنفاً) قصداً أو بغير قصد.

وقد اتهمني الدكتور مراد وهبة بانني زيفت عبارة له، وحسدت بنقطة أرقام السطور التي زيفت فيها عبارته.

العبارة التي يتهمني فيها بالتزييف هي: «كيف يمكن أن يكون النظام الصناعي المتولد عن النظام الرأسمالي عاجزاً عن استيعاب علاقات الإنتاج المتولدة عن أدوات الإنتاج (وليس قوى الإنتاج كما قال الدكتور وهبة)».

ويرد على ذلك بقوله: «ولكن اعتقد أنك (يقصدي) في هذه المرة تعلم أعني العلم أن عبارتي المنشورة في الملحق وردت على النحو التالي: «أن النظام الصناعي الناتج عن النظام الرأسمالي عاجز عن مواكبة الآثار المترتبة على الثورة العلمية والتكنولوجية المتمثلة في السيرناتيقا...».

ومن الواضح أنني كنت أصحح له خطأه في استخدام مصطلح «قوى الإنتاج» بدلاً من «أدوات الإنتاج»، وقد صححته له بقولي، بعد الكلمات السابقة مباشرة، والتي حدد رقمها بدقة (!): «فالأدوات هي الآلات... أما قوى الإنتاج فتضم الآلات والعمال معا». وبذلك يتضح أنني كنت أشير إلى كلامه بعد الكلام الذي أشار هو إليه في مهارة متملصاً من الخطأ، بسطرين ونصف سطر فقط، ليؤهم نفسه، أو ليؤهم الناس أنني أدميت عليه ما لم يقله. ولكنه قال ما نصه، بعد السطرين المذكورين:

«ومعنى ذلك أن تغيراً كيفياً قد تولد من التزايد الكمي، وأن مواجهة هذا التغير الكيفي لن يكون إلا بإضافة بعد ثالث للثورة العصر، وهو البعد الاجتماعي، ذلك أن قوى الإنتاج المتمثلة في الثورة العلمية والتكنولوجية تؤكد ضرورة ربطها بأشكال جديدة من علاقات الإنتاج تتمثل في ثورة اجتماعية هي الثورة الاشتراكية».

ومرة أخرى أقول للدكتور مدرس الفلسفة، الذي يتظاهر بالعلمية مرة ثم يهرع خائفاً كأنها تهمة لكي يعلن أنه كان يتحدث عن السيرناتيقا لا عن الثورة الاشتراكية (!) مثلما هسرع يحتمي بهيجر وسارتر وعبدالرحمن بلوي وزكي نجيب محمود وعثمان أمين والحبابي وحشي لكي يفرق في زحمتهم ماركس المسكين، مرة أخرى أقول له... رغم أنه يعلمنا «فيلخط» المصطلحات ومعانيها أنه كان المفروض أن يستخدم مصطلح «أدوات الإنتاج»، لا «قوى الإنتاج».

وانه اذا شاء ان يستخدم المصطلح الاخير ، فقد كان عليه ان يصلح سياق جملته وان يستخدم مصطلح « الطبقة العاملة » . ففي الماركسية علم للاقتصاد وعلم اخر للسياسة ، ولكل من العلمين مصطلحه الخاص .

لست مزيف عبارات اذن يا دكتور وهبة المزيف . انت الذي تزيف وتنكر نفسك . فلعلني اذن اكون مزيفا للانسان ؟ بان انسب اليك والى الاساندة الكتاب الاخرين « ايراد » كتابات من نوع « جسد الطبيعة » لانجاز او « المادية والنزعة النقدية التجريبية » للينين او الجزء الاول من « راس المال » لماركس ، او « مقالات في تاريخ المادية » لبلخانوف .

وانت تنكر ذلك بقولك : « .. ان الكتب التي ذكرتها لم ترد الا في بحث واحد من الابحاث المنشورة .. »
اما انا فلم اقل ان هذه الكتب « وردت » ، وانما قلت : « رغم ان الكتب التي استند اليها الاساندة والدكثرة الكتاب .. الخ » . قلت « استندوا » اليها ولم اقل انهم « اوردوها » . ثم ان الاقوال التي « اوردوها » الكتاب الوحيد الذي تشير اليه ، وهو بلغاري ، ليست من اي من الكتب التي ذكرتها انا (اذهب واساله) او ابحث عن مصادرها بنفسك او اطلب ان نذكرها لك فنذكرها ونوفر عليك حتى هذا الجهد .

واعتقد ان الدكتور يعرف الفرق بين « ايراد » اسم كتاب ، وبين الاستناد اليه . وفي القاموس ان « استند - اليه : سند » وان « سند اليه - سنودا : ركن اليه واعتمد عليه واتكأ » وهذا غير « اسند الحديث الى قائله ، اي رفعه اليه ونسبه » . وفي القاموس ان « اورد فلان الشيء ، احضره ، والخبر ، ذكره . و « الخبر عليه : قصته .. » . وهذا معناه ان الاستناد الى كتاب يعني الاعتماد على افكاره دون ضرورة لاي ايراد اسمه . وان ايراد الكتاب او وروده يعني بالضرورة احضاره وذكره وذكر اسمه وبالتالي ذكر الصفحة .. والسطر اذا امكن ، ولكن بصدق .

والدليل على انك شخصا « استندت » الى هذه الكتب - وان كنت قد اثبت في تقديم العدد الثاني انك قادر على « ايراد » كتب اخرى ، وانت لا تعرف كيف تختار فيما بينها - شان الفيلسوف بالمعنى الدارج لهذه الصفة . الدليل على ذلك هو استخدامك مصطلحات من نوع: التزايد الكمي والتغير الكيفي ، والدولة الاحتكارية ، وقوى الانتاج ، وعلاقات الانتاج ، والثورة الاشتراكية وتغيير العالم بدلا من تفسيره .. الخ . اذا لم تكن تعلم فيوسعنا ان ندلل على مصادرها .

لست مزيف عبارات ، ولا مزيف انسان اذن يا دكتور . لعلك انت ان تكون مزيف عبارات ؟ وتزيف ولكن تتهم من ناقشك - بسخرية فعلا - الا تستحق « الحكاية » - ؟ بالتزيف ؟ وبانه يسفه قدرة العقل على التجريد ويدعو الى ان تكف عن التفكير ؟ يقول الدكتور وهبة : « يقول سامي خشبة : ينبغي ان تكف عن كتابة مقالات ذات عناوين من نوع هذه المقالات التي نقرأها في العدد الاول من ملحق الطبيعة الفلسفي .. الخ » . وهو يحدد السطر بدقة . اما ما قلته حقا فهو : « ان البحث الفلسفي عن تأثير تكنولوجيا من مستوى معين من التطور ، في انسان مجتمع وحضارة بعينها ، يعني ان تكف عن كتابة مقالات .. الخ » .. قلت « يعني » وليس « ينبغي » . ويقول مراد وهبة : « ويقول (يقصدني) ايضا : ينبغي ان تكف في هذا العصر المعقد السيبرناتيقي الذي تعقد دون حد واكتشف الفكر الانساني في كل مكان ذلك التعقد القديم المتزايد ، ينبغي ان تكف عن التفكير المجرد » ثم يحدد مكان السطور بالدقة .

اما ماقلته انا حقا فهو : « وهذا معناه في الحقيقة ، وكما يفعل المفكرون الفرنسيون او الفلاسفة الامريكيون او الباحثون النظريون السوفييت ، ان تكف في هذا العصر المعقد السيبرناتيقي السلي

تعقد دون حد واكتشف الفكر الانساني في كل مكان ذلك التعقد القديم المتزايد ، يعني ان تكف في هذا العصر عن التفكير المجرد وعن الاكتفاء بالتأمل المكتبي الذي لا يتغذى الا باوراق من كتابات القرن الماضي .. »
لم اقل « ينبغي » قبل « ان تكف » الاولى ، وقلت « يعني » وليس « ينبغي » قبل « ان تكف » الثانية . اضاف وهبة الى كلامي « ينبغي » لم اقلها ، وقطع كلامي من منتصفه وغير « يعني » مرتين وجعلها « ينبغي » ثم قطعه مرة ثانية لكي يبدو هذا الكلام (بطريقة لا تقربوا الصلاة) قطعيا جامدا يستصدر امرا ولا يقدم حجة ، يفرض رأيا ولا يسوق مناقشة ولا يفكر . يعطيه ضد كل انواع التفكير بالفعل وضد كل انواع التجريد . وربما فعل وهبة ذلك لانني وقفت ضد طريقته هو في التفكير والتجريد ، فلم يناقشني ، وانما لعب يكذب - ببساطة يكذب ، ويقول مرة : انا لم اقل ، ويقول اخرى: انا لم اورد اسماء كتب ، ويقول ثالثة : انت قلت ينبغي ان تكف ، فيغير منطوق كلمتي ومعناها ، وسياق عبارتي وتركيبها لكي يصلح الكلام لاتهام صاحبه بانه « تناري » ضد « التفكير » وقدرة العقل على التجريد .

مدرس فلسفة هذا ام مزور كاذب ؟ ويتهمني بالتتارية ، وبانني ضد التفكير . اذا كان هذا هو التفكير يا سيد فانا ضده ، واذا كانت هكذا التتارية .. فمن هو التناري ؟ . ولكنه نوع واحد من التفكير ، الصيق ، العام ، الجاهل بحقائق الحياة والواقع والحقيقة التي تعيشها في حضارتنا هذه ، والعمادي لان نعرفها لا لشيء الا لانك لم تستطع ان تعرفها وقد فات عليك اوان ان تفرق فيها لتعرفها . فما ايسر ان تقتعد مقعد شيخ الكتاب الاعمى بعصاه الطويلة : علينا ان نحفظ ما يقوله - وان اخطا و« هجص » او ضربنا بعصاه او بمركوبه .

القاهرة

صدر حديثا عن

دار الطبيعة

العرب في الحاضر

تأليف محمود حسين

ترجمة ابراهيم الحناو

حرب تشرين قلبت العديد من المعطيات رأسا على عقب ، واثرت من خلال الشرق الاوسط على العالم كله من قريب او بعيد ، واوجدت واقعا جديدا غير متوقع ، ونقلت العرب من الماضي وعقده الى الحاضر وآماله . وهذا الكتاب يروي قصة حرب تشرين سياسيا وعسكريا ، ويقول لماذا كانت حربا وانقلابا معا .

مستقبل وهم

تأليف سيغموند فرويد
ترجمة جورج طرايبيشي
« ليس ثمة سلطة تعلو فوق سلطة العقل ، ولا حجة تسمو على حجته » : هذه هي نقطة انطلاق فرويد الجذرية في التصدي لمشكلة الدين وعلاقته بالحضارة ومستقبله على ضوء المستتبعات الفلسفية لنظرية التحليل النفسي . وليس من قبيل الصدفة ان يكون « مستقبل وهم » - مثله مثل « قلق في الحضارة » و« موسى والتوحيد » - قد ظل حتى اليوم بلا ترجمة فمهما تكن مؤلفات فرويد الاخرى جريئة وخطرة على الايديولوجيا السائدة ، فمن الممكن احتواؤها وامتناعها بحجة انها علمية . اما مؤلفاته الفلسفية فخطرها غير قابل للاحتواء ، ولهذا بقي الوجه الجذري والعلماني - لا العلمي فحسب - لفرويد مجهولا لدى القراء ، عندنا كما في كل مكان اخر من العالم .

اغنية للماء اغنية للانسان

تابع المنشور على الصفحة - ١١ -

— اين انا سائر ؟

— انا وكلبي حقيقة في عرض الصحراء ؟

— اجب يا عبدالله الفاضل ، انت الذي تسير مع كلبك ام
انمسخت الى عذابات والام رهيبه .

سال نفسه وراودته صورة ايوب النبي .

— نبي الصحراء انت يا عبدالله الفاضل .

كلبه يعوي والاقدام تدب على الرمال « — بينك وبين ايوب دهر
يا عبدالله الفاضل .

« ايوب على فراشه مطروح والزوجة تروح وتجيء ، ترق الخبز
والماء وتمسح القروح اللثيمة والحمى ، الوجوه الادمية تظله :

— اي وجوه تظلك يا عبدالله الفاضل ؟ »

والزوجة الان في الهودج ، تبكي ، هي الان تنوح ، تصمت ،
تذكر . ما جنوى ذلك ؟ بينك وبينها بحر الرمل والشمس والمطر
والجندري ، وتذكر مخبئه الزوجي والفراش الدافئ ورائحة الطيب
والدهن اللذيذ .

« — الدهن اللذيذ والعطر البدي الذي يصوع من الجذائل »

الصحراء تشوي قدميه والريح تلعب بشيايه تنازعه عليها .

« يمد يده الى الجسد البهي ، تلمسه الانفاس الاتشوية اللذيذة

— ابي .. ابي

طفله يدعوه من تحت الدثاسر ، يجلس ، يتنحنح ، يغرج من
الخيمة وينظر الى السماء ، الليل يمد جناحيه ، يرى النجوم تنبض
في السماء وتنبثق تباعا والتسائم الليلية الرطبة تملأ خياشيمه وتنمشه
ويسمع من بعيد عواء اللئاب الصحراوية وحركات الجمال الباردة حول
الخيام ويتأهب وينظر الى السماء .

الشمس الحارقة تلدغ عينيه وتتفلقل الى يافوخه والمطر يتصلب
في داخله كالحجر . كلبه يتلوى ، يضطرب ويجلس بين قدميه ،
يتوجع ، يقني عبدالله الفاضل ويظلل كلبه بشيايه ، ويمسح على
رأسه ، احس به ساخنا كالحديد الحامي .. قال له :

— تشجع يا صديقي ، تشجع !

« كلبه يموت تشنج قوائمه ، يضطرب ويسقط على الرمل ،

— يسقط على الرمل ؟ » .

يتساءل عبدالله الفاضل ، اراد ان يطرد هذا الهاجس المفجع ،
تصور (شير) يسقط على الارض ويرفس الرمل رفستين ثم يهدم ،
الخوف يعصف به ، يندق اسفين في روحه والهاجس يكبر .

(شير) تحت ظلال عباءته يحرك رأسه المتعب .

— احقا تسقط في الصحراء ؟

الموت يكبر يملا صفحة السماء امامه ويسد دروب الرمل :

— لا .. لا .. لا ..

يصرخ عبدالله الفاضل بهز شير ، فيرفع الكلب رأسه وينظرو
الى عيني صاحبه ، يظل عبدالله الفاضل يصرخ :

— لا .. لا .. لا !!

الكلب يقوم ، يتمطى وينظر بجديبة الى عيني صديقه ويلبص
انفه بلسانه الجاف المنقوع بالرمل .

يسكب عبدالله الفاضل الماء في فم الكلب ، يحس به يتسهم
وتجتاحه رشة الفرح . يربط فم القربة ويحسد شعره ، تند من
عبدالله الفاضل هلوسة فرح صغيرة :

— صديقي .. صديقي

وقلبه يرقص ، يسبقه ، يريد ان يعبر لكلبه بمواطفه الظائمة الى
الاذان البشرية .

قال لكلبه :

— احذك ، احذك لا ضير في ذلك ، قم اولا وساحذك ،
اتذكر في هذه اللحظة قصة قديمة حدثت لكلينا ، اسمعني ارجوك ،
البندقية على كتفي ، وكلانا نمزح ، اردت ان تركض الى طريده ،
شمنت رائحتها ، قلت لك « اصبر » ففضبت ومسع نفسي اردت ان
احشو جلدك بالرصاص ..

— من تكون ياشير ؟ يا ابن من اكلت الذئب امه ، يا صغير
يا اعمى .. »

وقفت وحركت ذبك ، خرج الثعلب وقوست ظهره وانطلقت
والثعلب المسكين اراد ان يلبد ، رايت قوائمه تطير والثعلب يضعف
امامك ، انقضضت عليه وبرك امامك ، نظرت بعيني يومئذ اذكرك ! ربما
لا تذكر فالجوع امضك ، الجوع ، رهيب ، رهيب ليس لنا الا ان ناكل
الرمل ، والرمل ساخن والريح ساخنة ، قلت انك انقضضت عليه
ونظرت الي ، ضحكت بوجهك وذبحت الثعلب امامك فشخب الدم
ورفس الثعلب وانت تهز ذبك والبندقية تهتز على كتفي ... »

والرمل يسفي عليهما والكتبان تنمحي مع الريح .

الكلب يخرج لسانه ، اللسان ينداق ويلهث جافا كقطعة الخشب
يراه عبدالله الفاضل ينزف عافية لحظة لحظة ، ويتحسس جسده
هو الاخر فيخضر العذاب ويحس بروحه تسحق ويستحيل الى جربوع
صغير يقفز امام البدو وهم يركضون خلفه ، صقارهم يركضون ،
يرمونه بالعصي والكبار يخفقونه بالتمال :

— جربوع .. جربوع .

صيحات الجوع البربرية تتابعه ، الكل يهرعون خلفه :

— جربوع .. !

— كبير وله ذيل !

— له ارجل دسمه !

ويحس بالعصي تنهال عليه فيزوغ ، يسكونه من اذانه فيهرب
والنسوة يبنين انفسهن باكله ، والكلاب تريد عظامه . يفوس عبد
الله الفاضل بجلده ، يخفي في حفرة الجسد الملب ويري الجدران
الشروخة بالجندري والنمل والتمال والقيح والحمى .
يحس بان الجراب المفقود من فتحته ، وهو العاجز يتسلق
جدران هذا الجراب النتن ، صرخ في اعماقه :

— اريد ان اخرج ، اريد ان اخرج !!

نساؤه يتقهقر في داخله ، تبتله دهاليز النفس والجسد
الضائمين وسط الصحراء .

« عبدالله الفاضل انت جميل اجرب ضال وسط الصحراء كلما
يجتذبك الشرق تدفلك الريح ، تنقهقر ، اركض ان شئت او احفر
قبرك واضطجع . اتريد ان تموت بصمت مع نفسك ؟ » الكلب يعوي ،
صوته يبيس ، ينبع فينطلق صوته حادا حزينا ، يمدخله بالجناء
الريح ويطلق نباحه الموجه .

« تريد ان تسكنه .

— الا تكف عن النباح ؟

— لا يمكن ، من قال لك انه سيكف ؟

يصرخ عبدالله الفاضل ، يريد ان يسكت الكلب فيربح قلبه
الذي يعصره النباح ويطنه كل لحظة . مع نفسه يقول : « الكلب ينكا
جرحي ، يستنزف عروقي دمها ، يرميني في ارض اقسى من هذه
الصحراء المجنونة » يحس به يوقظ الذكريات الحلوة والمريرة والحزن
والامل والشوق والمضارب البدوية الحبيبة ووجوه الرجال الذين
يحبهم .

يتذكر وجوههم واحدا ، واحدا ، اللحي الصغيرة والشوارب والانوف
والضحكات الرجولية الرنانة والحداء والرباب .

« اه الرباب ! اعزف ، اعزف يا ابن اخي يا مشعن العبد محمد
وارخ لصوتك العنان ، عليك بالعتابا انها تدأوي القلب وتجبر خاطر

البوي الذي تلمب به الريح والرمال والظلمة « الكبير » والنساء يخرجن رؤوسهن من ابواب الخيام والعيون الحور تقذح بالحبة ويضحكن ، والريح تنفض العطر الذي يصفح الشعر الاثوي الحبيب .
« لا تبك ، لا تبك ، ارجوك لا تبك ! .. »

خلص خنجرك من قلبي ياثير ، اما لي حق الرفقة معك ؟ اما نجمننا الصعراء ؟

يكاد يحس به ينفلت من عقاله وتنفلت الاحزان الكثيفة من قلبه الصغير ، يتخيل عبدالله الفاضل قلب الكلب الذي يقاسمه رحلة العذاب ، يراه يطفح بالحنن .

« الرحلة آذته ، انطبت الالام والى الابد في قلبه الصفيير الدافئ بالحبة للناس والغيام والجمال » صوت الكلب يجتج كمركب معطوب وسط البحر ، يعزف رويدا بيع تماما فيظل فاغرا فاه دون ان تعمل الريح ايما نامة من هذا الغم المفقود .
- اي صديقي اطبق فليك ، اطبق فليك .

واخذ عبدالله الفاضل يجار ، اطلق لنفسه العنان (ايسك يا عبدالله الفاضل ، يا حائل وزر الشيطان وصديد البشر) نواحه يصك الريح ويصل سمعه ويفرقه في بحر الدموع . يحس يذله الدعوى ، يفسل روحه العذبة وجسده العذب بالجدي والحمى والرمل وجهد الشمس الرهيب . يسط راحته فيرى الدم المتيسر على الاصابع والطيور الوحشية تتحرك داخل الدم اليابس ، تخفق الهواء وتصلب الى السماء وتنفض عليه وعلى الكلب ، يصيح بجزع :
- لا .. لا .. لا ..

يهوي على الكلب ويحميه بلراعيه وينظر الى السماء الخالية العارية ينظر للشمس الواقفة فوق راسه ابدأ ويحس وكأنها خلقت لعذابه هو : « من غير الممكن ان تكون يا عبدالله الفاضل هدفا لهذه النار الرهيبة المعلقة بين راسك والسماء ؟ ! » وشعر براسه يدور « هذه المرة يمتلكه جوفك بمرارة لم تمنعها من قبل ، اردت ان تقف على قدميك ، فيسر ان مرارة الحنظل في احشائك عصفت بك ، فاستدردت ، استدردت كالرحى العنيفة ، غامت الدنيا ورايت كلبك يدور امامك والصعراء تدور مجنونة والريح والشمس والظلمة يتوحش داخلك والعلبة تدق ابوابه الفسب ، تلمب لمبتها معك ..

- اه .. اه .. اه ..

تستدير تريد ان تثبت عصاك ، ترمش اصابعك ، ولم تطاوعك عصاك فتلفت من بين اصابعك ، تحاول ان تجدها وانت تتخط كاللبيحة وقلبك ينسحق ويضيق في صدره ، ينهار جسده على الرمل ثم تسقط على وجهك ، يفرق وجهك في الرمل ، تكممك الرمال الحارة ، تحرق وجهك وتلا الغم اليابس كالحصاة .

نام عبدالله الفاضل على الرمل وجهه مدسوس تحته على الرمل والثياب تمصها الريح الغصوب والشمس تقف فوق الجسد الطريح على الرمضاء ، استدار الكلب حول صديقه ، اخذ يشم يشم الرأس والساعدين المطوحيين الى الجوانب والقدمان الماربان اللذان حرفتهما الشمس والرمال ساكنان .

تعانق عبدالله الفاضل مع الصعراء ، الشوق العارم ! يشدهما ، يمتزج ظمأهما فيلتصق صدره بالصعراء الجافة ، وانفاسه تهدهج ، يزفر روحه تحت الهجير والريح تلعب بشبابه ، تنازعه عليها . المباداة تنتزع من الكتفين ، تخسرج ويظل عبدالله الفاضل عاريا تحت الشمس .

في داخله تستعطب الرغبات ، النار تأتيه من الصعراء تسرب الى بطنه واعضائه ، يحلم عبدالله الفاضل « بامتداد ظلال النخيل ، واحة من واحات الاحساء ، الظلال الرحبة تمتد كأنهار عذبة والسعف

يلعب به النسيم ، الظل يمتد ويمحق وعبدالله الفاضل يفرق في نومه دقيقة تحت نخلة ظليلة .

قمرية تفني ، يسمعها تفني فيفتح مينيه ، يجافي النجوم ويشاركها الفناء بروحه ، تشجيه فيتذكر المضارب ويطلق لصوته العنان : « هلي .. يا هلي ! » .

تصمت القمرية ويصمت هو الآخر ، يرى الافى تنفض عليها ، يصرخ عبدالله الفاضل من اعمائه ، يقوم ويتسلق النخلة ، يمسك بالافى ، يفتح شديفها ويتنشل الحمامة ، الحمامة ميتة ، يصعها عبدالله الفاضل على الارض كالحزمة البتلة والافى تنظر اليه ، تصحك ضحكها يرن في دروب البساتين .

يصرخ عبدالله الفاضل :

- يا اهل الاحساء ، يا اهل القطيف ، يا ناس الصعراء .

صوته يخفت يشعر كمن يكف فمه بيد عنيفة والافى تنفضم تستحيل الى حيوان خرافي يطلق ساقيه للريح ، يركض بانجسائه الصعراء .

يقوم عبدالله الفاضل ، يركض خلف الكائن الخرافي ، يشمر من اعمائه ان الحيوان الوحشي في دربه الى اطفاله ومغرب عشيرته . يحس بالجناحين ينبتان تحت ابطيه ، يطير وهو في السماء ينادي الكائن الوحشي ، يزغق به وسهام الكائن النارية ترميه ، يتصارعان ويستجلمان كلاهما الى رماد تطروه الرياح وتثبت ذراته شجيرات صخرية صغيرة ، يتوزع الى اشواق صغيرة ، للطيور الصخرية الضعيفة .

الريح الساخنة تدرج عباءته والكلب ينفض عليها يجرها ويضعها بين قدمي عبدالله الفاضل الطريح على الرمضاء . يطلق الكلب صوته ، فترن الصعراء مع استنقائه الرهيبة .

يقوم الكلب ويدور حول عبدالله الفاضل ، بعض اصابعه برفق ويحس به متخشا يعوي كالمتكول ثم ينام عند قدميه .

« عبدالله الفاضل على جواده الادم في عرض الصعراء والتبدو وراعه تدفعهم الحياة الى الماء والظلال . يرى جواده ينطلق والفزلان تهرب والريح تعبت بشعر الجواد والركض ينفخ بهما العزيمة خلف الفزلان الملعورة .

تخفي الفزلان بفتة ، فيصيب عبدالله الفاضل الغور والجواد يلوب تحته ، يجد نفسه على قدميه في عرض الصعراء ، والرمل يكشر بوجهه ، تصحك الرمال ، تصرخ ووجه زوجته يزرغ ، قلبه ، يفرح ، تند منه فرحة :

- ثريا .. ثريا !!

مخدعها يعق بالدفا يراه من بعيد ويحس بيد تمنعه ، حاجز من العجز يمنعه ، يصرخ مستغيثا :

- هلي ، هلي ، اين انتم يا هلي ؟؟

وجوههم تحتشد على صفحة الريح والسماء ، الوجوه التي لوحتها الشمس ، يجارون بوجه الكائن الخرافي الذي قتل الحمامة . يراهم يندفسون الى الماء ، يدفعون جمالهم والنسوة عاربان يركضن الى الماء ، تدور في راسه الدنيا ، يقول لنفسه قامت القيامة ، يركض وراء عشيرته ، يرى النساء العاربات والاجساد الطامئة الى الماء ، يصرخ عبدالله الفاضل . الجمال ترغي ، تركض مجنونة والزبد القفوب على مشافرها وعيونها حجرية رهيبة ، راها عبدالله تسحق الاطفال ، يصرخ :

- لا .. لا .. لا ..

- ايني .. ايني

النسوة يرين اطفالهن ينسحقون تحت اخفاف الجمال ، يتشنجون ثم يغبطون بالقدمهم الصغيرة خبطتين ويموتون ، وحمام واحسات الاحساء يظل الاطفال الميتين ، يقف صا بين الشمس وبينهم .

— اه ، يا حمام الاحساء !

يرى الكائن الغرافي الرهيب ، يمتشق عبدالله الفاضل سيفه
بوجه الكائن ، يضحك الكائن ، يزار بوجهه :
— يامسكين ، يا صعلوك .

والحمامات كهامات الشجر فوق الاطفال والرجال ينقلون علسى
اغابهم ، تنعيقهم كلاب رهيبة بوجه آدمية ، تفصلهم عن النسوة
العاريات ، يحس بالغزي ويرى الصحراء تنطوي على النهر وتروم
النساء ، يصرخ :

— ثريا .. ثريا

تستحيل استغاثاته الى بروق صغيرة يابسة حواليه »

كلبه (شير) يعوي والعباءة تحت قوائمه ، قلبه يتقطر ، يقوم
فيعض عبدالله الفاضل من دبله ساقه ، يسجبه من ثيابه ، يود الكلب
لو ينهره عبدالله الفاضل بدل هذه الضجعة الدليلة والشمس تجنح
للقرب ، يمد الكلب بوزه بين الرمل ووجه عبدالله الفاضل ، يتشمم
وجهه ، يحس بانفاس صاحبه تلذعه .

يقمى عند الرأس وينوح ، يستحيل صوته الى نواح رهيب يقطر
دلب الصحراء « يغطي الصحراء العشب — ينظر عبدالله الفاضل فيمتد
العشب مع بصره .

المطر يبلل ثيابه ، يتساقط قطرات صغيرة ثم يندفق مزنة ،
والعشب يغطيه الماء ، يمسح قدميه بالعشب الندي ويشمر بطراوة
العشب تحت قدميه .

يطلق ساقيه للريح ، يركض فوق العشب الندي ، قلبه يدق ،
يدفعه الى الامام فوق العشب الندي اللذيذ ، يرى زهيرات بيضاء
ترضع العشب ، يضحك تحت انظر ، يفتح فمه للمطر ، تقتسل
اعماقه ورأسه وروحه بالطر .

يرى الجداء الصغيرة على العشب والزهيرات البيضاء الصغيرة ،
تمتد يد رهيبة الى العشب فتمسحه وتمسح الجداء وتريد الصحراء
بالرمل الساخن ، تحرق وجهه وثيابه تستحيل الى صفائح حامية .
يركض والريح تطارده والثياب الساخنة تلتصق به ، تلتصق بالجلد
الاسمر الظامى يصرخ عبدالله الفاضل :

— لا . لا . لا . اريد الماء .. العشب ، الماء ، العشب . ينازعه
الظما اخر القطرات الندية التي استقرت في احشائه . يحس
بالسخونة رقيقة في البدء ثم تزحف رويدا ، تملأ كيانه ، ترتفع ،
يتحسس جسده ، يقول لزوجته :

— ثريا .. السخونة تحرق قلبي !

ينظر في عينيها الوديعتين والفرع يملأهما ، تخرج من الخيمة
ويتحسس عبدالله الفاضل جسده ، تمد اصابعه على بشور صغيرة
فينتابه الفرع .. قال لنفسه :

— اهو الجندري ؟؟

لقد حلت بك المصيبة يا عبدالله الفاضل ، راي نفسه ككلب
اجرب تطارده المضارب والقرى ، يلهث والشتائم تتبعه وحجارة الصبيان
ودعاء الشر من النسوة .

البثور تزحف الى اصقاع بدنه فيرتعش تحت رهبة الخوف .
اصابعه ترقص ومفاصله تضطرب « كيف ؟ كيف تسمح لكل هذا
يا الهي »

يصرخ ويختنق ، استغاثاته من اعماقه تخرج ، وجوهم تطالعه
يدخلون واحدا واحدا كالثعابين الى اللبحة ، سكاكينهم مشحودة
والوجوه القاسية الملامح الظائمة الى حكاية تحدد الحياة وتمنح
رخصة الرحيل ، تنحنحوا ، قال اولهم :

— حكم الجندور العزل !

وانكمش عبدالله الفاضل ، تلقى اول خفقة من نعال حقير ، عيناه
غارقتان بالحمى ، اراد ان يغضب ، ان يصرخ ، ان يملأ هذا الفم

بالتراب ، يامسا شبيه .

قالوا له :

— انا مفارقوك يا عبدالله الفاضل .

والصوت يرن في اذنيه :

— مفارقوك ، مفارقوك ، مفارقوك ..

والعشب تمسحه يد الكائن الغرافي وحمام الاحساء تقفبيته
وبين الشمس ، يسمع في حلمه صوت كلب رهيب ينبع عليه فسي
البستان والحمامات تطير .

يمطى عبدالله الفاضل ، يحس بالرمل يملأ فمه ووجهه ، يرفع
رأسه فيرى كلبه (شير) مقبعا عند رأسه والعباءة تحت قدميه ،
يسمعه ينوح :

— شير ، شير .

يصرخ برعب ، يسحب ساقيه المتعبتين ثم يقف وسط الفروب
الحزين ، يلطم عبائه يشتها على كتفيه ويسكب بقايا القرية في
فمه وفم الكلب ، يتخطى على الرمل الدافئ اللذيذ ، يمسح عينيه ،
يريد جاهدا ، ان يتذكر احلام الساعات التي مرت ، يرى كلبه
يهز ذيله بامتنان امامه والليل ينسحب رويدا فوقهما .

قدماه خفيفتان على الرمل ، يلفه صمت عميق ، ليس هناك من
صوت غير انسحاق الرمل تحت قدميه وفحيح ارجل كلبه .

نظر عبدالله الفاضل الى السماء ، راي النجوم الصغيرة تنبثق
رويدا كالكزهرات الصغيرة والنور ينبض في النجوم ، والريح تخفت ،
تستحيل الى نسيم بارد انفض جسده الملب ، احس بحيوية تنطلق
الى جسده والادجاع تنسرب ، المفاصل تستعيد عنفوانها والحمى
تخمد . يقول في نفسه « لماذا لا تخمد بعد كل ذلك العذاب ، الحمى
تخمد ، تخمد .. »

نظر الى كلبه فرأى هيكله يضؤل في الظلمة ، قل له :

— اين ذهبت طيلة نومي يا شير ؟

الكلب امامه يسير الهوينى ، اراد عبدالله الفاضل ان يحدثه
وود لو تنحل عقدة لسانه فيفصح معه ، اراد ان يشتمكنوات صدره ،
ان يشركه احلامه المذبة ، ويحدثه عن وجع القلب والدلة .

ندت منه صرخة كالوحشة « شير ، شير ! »

« — لماذا لا يكون شير آدميا بلحم ودم آدمي » والصوت يدوي
في رأسه « شير .. شير » يمشي معه ، يحدثه :

(— بددت وحدتي ، منحنتي دهاء عائلة صغيرة ، انا وانت

يا شير تحت مسقف منزل الليل ، اريد ان نتيح ؟ ليس الان !
ليس الان ! ارجسوله .

وعندما نصل الخابور ، نسيح سوية ، اغسل ادران الجسد وانظف
فروتك من الرمل بالماء اللذيذ السلسيل وايتشي لسك بيتا
ونخرج سوية تطارد الطرائد في البراري ، اسمعني يا شير ! ربما
انت تفكر الان بصحبة اقرانك ، بنباحهم ، انت مستوحش وحيد
مثلي في هذه الصحراء المترامية .. اه يا لك من مسكين ربطت
مصيرك بي ، انا اجرب ، اجرب !! اتعرف هذا ؟ ان اعرفه وانت
معافى ، ليس غير الصحبة تجمعنا والموت والصحراء العادية .

تبلورت في ذهن عبدالله الفاضل افكار غريبة مفزعة ، نظر الى السماء
ورأى انبثاق النجوم في تابع دقيق وهي تنبض اصوادها والقمر
يلوح من بعيد .

قدماه يتحسسان الرمل الدافئ والذي يبرد رويدا ، احس
بالحمى تداعب جسده من جديد وتلمس البثور في الصدر والوجه ،
احس بها كالحصى الصغيرة المؤلمة تحت الاقدام العارية .

صور الافاعي الصحراوية تراوده ، فلتز بفتة الى رأسه ، امتد
الخوف الى اعماقه « لبنة واحدة وانطرح » ويتصور ذهاب عذاب
هذه الساعات الطويلة ، الرمل ، الريح والحمى والصقور والخيالات

المریضة .

(لا .. لا .. لا ارتضيها يا شير لا ارتضيها ويروح التصب المصني هذا هباء » .

قدماء يجرائه ، اوسع خطاه واستحال مشية الى ركض سد الابواب بوجه الخور وانعاب الحمى .

برى (الافاعي تلتف على الاقدام وتمتد الى الساقين والبطن والعنق ومنها تقف على الرأس منتصبة تنظر الى السماء ، الافاعي تنظر اليه تحلق في عينيه وجسده ، تداعب البثور باجسادها اللدنة) يركض عبدالله الفاضل وكرهه يطلق ساقيه امامه ، يرى عبدالله الفاضل (الافاعي تحيط بكرهه وتفرز انيابها بجسده) يصرخ : - صديقي .. صديقي !!

ويحرك عصاه بعنف ، يريد ان يسقط على ظهر كلبه ليسحق الافاعي ، تنهال فيعوي الكلب من الالم ، تظل يد عبدالله الفاضل معلقة فوق ظهر الكلب العاوي من الظما والم الضربة القاسية ، يلتفت الكلب الى عبدالله الفاضل وينظر بعين غضوب ، يرى عبدالله الفاضل الشر في عيني الكلب ، يستيقظ من خيالاته المدمومة .

يصرخ في ليل الصحراء العارضة :

- يا ناس يا بدو الصحراء ، اين انتم يا بدو الصحراء ؟ والحمى تشتد داخله وتنزف عينيه والدعائل تنسج خيوطها حول الجسد المتعب . يتحدث مع نفسه (ضربت الكلب ، الكلب جيبني ، رفيق رحلتي .. اخي ! اخي !

- قاسمتني الظما يا شير .

- وقاسمتك العذاب والطرود .

- والطرود ! اي والله يا عبدالله الفاضل ، اعطاك يده يسوم غسلت العشرة اياديهما عنك . - وضربته ..

سمع الكلب يشن وهو يطلع امامه ، اراد ان يعمله . قال في نفسه (هو حزين ومتالم من مسلكي معه) .

- الا تستطيع ان تملك عقلك يا عبدالله الفاضل ؟) رآه الكلب يركض ، كالمجنون امامه وعباءته متمسكة باحد كتفيه ، والسائسة ما بينهما تبعد ، اطلق ساقيه للريح خلفه .

يسمع عبدالله الفاضل فحيح اقدامها وسط صمت الصحراء العميق وود لو يغني ، او تركته الحمى لغنى :

- هلك شالو على مكحول يا شير .

ذبولك ..

راهم بطوون الخيام يقلمون العسجد ويطوون الخيام وخيمته الصغيرة الموزلة ، قائمة ذليلة وهو ينظر بعينيه الى البدو وهم يربطون الخيام الى ظهور الجمال وهم يقيمون الهودج للنساء . يرى زوجته تركب واولاده وهم ينحون ، العشرة تضرب جماله وهو ينظر من باب الخيمة نائم على فراش الذلة (اجرب ، مجدور ، اجرب » الصوت يملأ الصحراء (هو الكلام الحق يا عبدالله الفاضل) وصوته تحمله الصحراء ممثلا باحزان القلب العميقة المخلوطة بمرارة البكاء .

(.. على مكحول يا شير وذبولك عظام الخيل ..)

وتراب مكحول لا ينسأه ، السفوح الخضراء والماء المتدفق ، يقولون ان سر العشرة دفنوه في مكحول (نحب مكحول كما نحب نسوتنا ونحب اليه ، تركونا يا شير وذهبوا الى امنيتهم في مكحول والعشب الندي والطيور الصغيرة الحلوة) ، اراد ان يغني ففص بالدمع . مع الليل انفتحت بوابة احزانه ، اخذ يجوش قال لنفسه .

- مم تبكي يا عبدالله الفاضل ، انظرن انك تمنح نفسك التصبر ؟ واحس وكأنه ففن صغير اقتلع من شجرة وارفة الظلال ، انتزعوه ورموه في عرض الصحراء .

- انا الففن الصغير الرمي في الصحراء والشجرة على سفح مكحول ، الريح تعذبني والرمل والظما واريد ان اتمر ، ان تكون لي ظلال .

ضحك في سره ثم فاحت الضحكة ، اخذ يقهقه ، يحس بالضحك يمتد الى كيانه فيهزه .. كاه .. كاه .. كاه .. كاه ..

والكلب يجري امامه ، يركضان سوية والانفاس تتسابق والحمى تنزف الرأس ، يحس براسه يستحيل الى قطعة جامدة من نار رهيبه تعصف بها الهواجس المجنونة ، تنقطع راسه كالبطيخة بسكاكين رقيقة والافاعي تركض امامه على الرمل ، تفج على الرمل وذوات الاجراس يزحفن راقصات ، يسمع الاجراس تنق ، الافاعي ترقص والاجراس تملأ الصحراء ، تسد الابواب ، الكلب يركض ، يصرخ عبدالله الفاضل :

- ابني .. ابني اين انت ، هلك شالو على مكحول يا شير ياسلوة ، يا ابني ، يا صديقي .

يركض والحمى تعصف بـه والعرق يبلل الجسد تحت الثياب المغفرة بالرمل ، يلتصق الرمل بالثياب بالبثور ، يحك عبدالله الفاضل البثور فترطب اصابعه بالقحج :

- اخ .. اخ !

يتالم ويركض ، يحس بيد تدفعه الى امام والكلب يركض كظلم صغير ويمد ساقيه الى امام .. الصحراء تستعيد نفسها وتمتد من جديد امامها ، والافاعي تتكالب ، يرى عبدالله الفاضل : « جبل مكحول مطلي بالافاعي الصغيرة تقدح بالسم والشر ولدونة الاجساد تتزحلق عليها اخفاف الجمال على السفح ، يرى الجمال والناس يتزحلقون على نومة اجساد الافاعي والجبل يقف مرة واحدة كاللارد ، ينتصب كالافعى الكبيرة الهائلة وينهال على الجمال والخيول والنساء ، يرى اكف العشرة تمتد متدعة مستقيمة ، يد طفلة ويد زوجته ثريا وايدي الشيوخ المتعيين » والعرق يتصبب مختلطا بالرمل والتصب يود لو ينهال بعصاه عليه ، يسكت الالم ، يعيده الى صوابه . يقول لنفسه :

(اه .. منك يا عبدالله الفاضل ، يا رجلا ملووا بالجسارة ، انت مجنون ، مجنون ، ما ضرك لو بقيت تحت خيمتك الصغيرة ما ضرك ؟ .. ستاتيك قافلة وتوسلهم .. سياخذونك !

- تفو ! الا تستحي يا ؟ .. اود لو اسحق هذا الفم الفادر ..

- فادر ؟! اين تحملك قدامك .. الى أين ؟! .. بذهنه المشوش يحاول عبدالله الفاضل ان يحسب المسافات التي قطعها ، والشمس يستيدها في ذهنه ، فيحس بلسمها في عينيه ورأسه ويحس بطم الرمل الزجاجي الساخن في فمه .

كلبه يعوي ، يسمعه يعوي عواد رهيبا :

- انه خائف .

ويتوقف خلف الكلب المنتصب ، يمد بصره وسط الظلمة ، يحاول ان يعيد عباءته الى كتفه ثانية ، يجلس على ركبته ويمد بصره والكلب يلحف بالمعاد ثم يستحيل عواؤه الى نباح شرير هائج .

(ماذا تظن يا عبدالله الفاضل سيدهمك الان ؟)

ليس غير الصباع !! « هذا هين » ،

نباح الكلب يملأ الصحراء ، نباحه يمتد ويستحيل الى ايماء باقتراب الخطر :

(تصبر يا عبدالله الفاضل .. اصغ سمعك وافهم يا عبدالله ما انت فاعل بالموث الذي يتربص بك ؟)

كلبه ينبش الرمل ، يحثوه بقائمتيه ، تتصلب روح عبدالله الفاضل وهو واقف خلف كلبه ينظر بحذر الى امام .

(ربح الموت تهب عليك يا عبدالله الفاضل ، الصحراء تبصت سكانها اليك ، ما انت فاعل يا وحيد الصحراء والليل ؟)

يتحسس عصاه ، يحاول ان يهبها او يندفع بها الى امام .
الدماء تصعد الى راسه ، ترتعش اعضاؤه والراس الساخنة تكبر ،
تسمع كالصحراء ، النباح يصك سمعه ، يقول في نفسه :
« الكلب يستغيث يا عبدالله الفاضل » .

وبثور الجدري يلسعها برد الصحراء والليل والدم يصعد
عنيفا وترتجف الفرائص .

يتفوس الكلب وينحنى عبدالله الفاضل ، يمد بصره مع امتداد
الصحراء ، الاشباح تقترب ، يرى خطواتها الرصينة المرعوبة
تتقدم اليه :

« الذئب الصحراوية يا عبدالله الفاضل » يقول في نفسه
ويحرك عصاه ، الحمى تأخذه ، تطبق عليه ويستحيل برد الصحراء
الى حمى قاسية .

يسمع خشنشة المخالب على الرمل والزئير الخفيف ينفث بوجهه ،
الكلب يتصلب في مكانه والنباح يتحشرج في بلعومه ، يقف الكلب بين
عبدالله الفاضل وبين الذئبين الصحراويين ، يقول لنفسه « ارفع
عصاك يا عبدالله الفاضل ، تحدث مع الكلب المذبذب ، اسحق المخاوف
والذليّة ، مد يدك الى اعماقك ، اين هي ايام العز يا عبدالله الفاضل؟
البسود تركوك ، تغربت في فيافي غريبة ، بالامس ركضوا خلفك ،
ذراعك تمتد والذئب خلفك ، اذرعهم خلفك ، يهجمون ! والبسود
النجديون يهربون امامهم » .

يلعب بعصاه والذئبان يهجمان على الكلب ، يتقاسمان راسه ،
وينشبان المخالب الوحشية والاسنان البربرية ، يسمع فيحيهما
كالخنجر تظعن قلبه وكلبه يعوي ، تنزقه المخالب ويعوي ، تهوي
عصا عبدالله الفاضل على الذئب ، يجاز ، يقوس ظهره ويتعد عن
الكلب مطلقا زئيره الخائى يجمع الذئب هيكله وينقض على عبدالله
الفاضل ، يطعنه بصدرة ، يسقط عبدالله الفاضل على ظهره والذئب
متربع على الصدر ، المخالب تفرز في الوجه والانياب تقترب من
البلعوم ، يمد عبدالله اصابعه المحمومة المرتشدة الى عنق الذئب ،
يطبقهما ، يضغط فيسحب الذئب مخالبه من الوجه ، الفم ينفلق
تحت ضغط الاصابع المحمومة . « تصلب .. تصلب يا عبدالله الفاضل ،
اضغط اصابعك بعنف ، بعيد عن الاهل والمضارب والسيوف والعصي
والنداءات الشجاعة ، لو تستغيث لا تنشق الصحراء عن ذراع اذيعه ،
او عن صوت حنون يفتق عليك الفرح المزوج بالظمانينة .. اضغط
يا عبدالله الفاضل اصابعك .. اضغط !!!

تتراخي قوائم الذئب وصوته يحشرج ، يشعر عبدالله باصابعه
تتصلب وكان هناك من يشدها بعنف على عنق الذئب ، روحه تشق
عنان الفرح ، والفرح يستحيل في احشائه الى انتشاء وحشي رهيب ،
يطلق اصواتا رهيبه غريبة تحطم صمت الصحراء . يتقلب الذئب على
جنبه ويسحب عبدالله الفاضل جسده ، ينتفض كالطائر ويقف على
قدميه ، يمسك بعصاه وينهال على راس الذئب .

يجاز الذئب .

« اضرب .. اضرب يا عبدالله الفاضل ، يقول عبدالله لنفسه »

يحس بنشوة النصر والذئب الجندل تحطمه الضربات القاسية .
عبدالله الفاضل يمشد مع عنق الليل الى الاعالي ، يشعر برأسه
يلامس النجوم المعلقة بين الليل والسماء (وحيدا يا عبدالله
الفاضل في هذه اللحظة كائن سقطت من السماء او انشقت عنك
الصحراء ، لا ام ، لا اب ، لا ولد ، لا وشائج قري ، امك الصحراء
والرياح والليل البهيم) .

يرفع ذراعيه المتعبتين للمرة الاخيرة وتنهال العصا بكل احزان
القلب والفضب الرهيب على رأس الذئب ، يجاز الذئب ، يسكن
بالتتابع ، يتغافل الى اعماق عبدالله الفاضل .

يقول مع نفسه :

(تموت . ضربة اخيرة وتصفي الحساب يا ذئب الصحراء . غدا
ستشرق الشمس عليك ، منكفيا على الوجه ، تنام نومني على الرمل
وتعبرك الريح) ،

انهالت عصاه للمرة الاخيرة على الراس بكل عذاب الروح .
تشنج الذئب وانطرح على الرمل . مسح عبدالله الفاضل العرق عن
وجهه ، لامس الرمل الملتصق بالوجه ، بالدم السائغ من الوجه وشعر
الذئب ملتصق باصابعه ووجهه والدم . يسمع كلبه يشن ، يعوي من
العراك والذئب يحارقه ، يندفع اليه بوحشية رهيبه بكل ظمسا
الصحراء وجوعها .

يلتفت اليه عبدالله الفاضل :

— حانت منيتك !

في نفسه يقول (يا لروحي العذبة الفارقة في نجيع الضنى) .
الكلب يناديه ، يستغيث بعواء مبجوح مخيف .

— تصبر يا شير .. تصبر ، الصحراء العود تستنفر الشمس
والصقور والذئاب . في داخله يحس بانه يتحول الى كائن وحشي
رهيب ، الذئاب منحنه الوحشية ، يشعر وكأن المخالب تنبثق من
اصابعه المحمومة والعصا تلتقي بكفه ، يهزها ويوجع الذئب المتعصب
البربري على ظهره .

يعوي ويتنفص عن الكلب .. يتراجع ، يقف قبالتهم ، يغمزهم
صمت ليلي عميق ، ليس غير لهاث الذئب المتوجع والكلب الجريح
وانفاس عبدالله الفاضل المتهدجة .

ريح الصحراء الباردة تغمرهم ، تمسح الحمى عن رأس عبدالله
الفاضل . يتقدم متعبا مترنما ، يرفع عصاه ، يتوجس الذئب خيفة
فيرتد والكلب يقف ويطلق نباحه المشروح ، خطوات عبدالله الفاضل
تتابع الذئب وعواء الكلب كالسياط يتابعه ، يطلق ساقيه للريح ،
يصرخ عبدالله بفرح وحشي :

— يا ذئب ، يا ذئب !

يركض وراء الذئب كالمسوس ، يحس بهاجس وحشي يدفعه ،
يد خفية تدفعه ينسى الحمى والبثور النجسة الملتصقة بالجسد ،
ينظر خلفه ، يرى كلبه يطلع ، يتوقف عبدالله الفاضل يقترب من الكلب ،
يحس بنسمة باردة تمسح الجنون الذي ملا رأسه بفتة ، ينحنى على
رفيق سفره .

— شير ، شير .. اه يا صديقي . ساقك الجريحة تعيرني ،
تذلني يا شير .

ويحس بالدمع يملأ مآقيه .

مع نفسه يقول « تلك الدنيا يا عبدالله الفاضل حتى استعدت
الذئاب على كليك .. اه يا ذلة الروح » . ينحنى على ساقه ،
يحسها منسحقة تتدلى كالخرقة والدم يلتصق بكفه ساخنا يملأه
الظمسا . ينضي عبدالله الفاضل بعاءته ويشقهها ، يضمد ساق
كلبه الجريحة ويسمعه يشن مع حركة اصابعه والخرقة . يقول
مواسيا :

— تصبر يا صديقي تصبر ، هذا حال الدنيا .. يا شير ! يسمع
اصوات البدو تنبعث خافتة من اعماقه ، ينصت الى الاصوات الندية
بالرفقة تبث من داخله رائقة ، يلتفت ، يمد بصره مع الليل ،
ليس غير امتداد الصحراء وهسيس ارجله وكلبه شير ، يقفان
وينصت عبدالله الفاضل لاصوات البدو في اعماقه .

يسمع صفار البدو يلعبون بالعصي وحوار ينادي امه .. « اه
يا رائحة الوبر الندي بالماء وندي الصباح » . يتشدهم ريح الصحراء
الباردة ، تبرعم في اعماقه فرحة صغيرة دائمة والاصوات الحنونة
تتفتح في صدره كالزهيرات البرية التي ترعاها على اكناف السواقي ،
الاصوات تنجسد في اعماقه ، نفاذ الاغنام وماز يماهي وحصان يشق
سكون الليل بصهيله (يتخيل حصانه الادهم) . يحدث عبدالله
الفاضل كلبه :

- اسمع الاصوات ياثير ؟ الاصوات الحبيبة اليك اسالك
بأنصحية والعذاب ، هل انفج صدرك لهذه الاصوات الحبيبة ؟ اعرف
أنك نائم ، سافك الجريحة تعضك بالالم ، نصبر . عندها لا تصبر
يا ثير فلن نلاقي الخابور ولا الماء والعشب والناس الذين يشون
بوجوهنا فرحين بقاء انسان غريب . اه يا روبي ، سينزلوننا
صيفين ، ساقول لهم .

- هذا كلبى انزلوه منزلة تليق به ! افول لهم :
« انه شير ! »

وبعد الخابور يبدأ الناس والماء والعشب .

يرى عبدالله الفاضل النجوم تنطفي في السماء تباعا ، ينظر لها
ملياً ، يشد على استانه ، يفرس عصاه في الرمل ويللم عباة
ثم يركض والكلب يضل خلفه والريح الباردة كليا في الشتاء ، يحدث
نفسه :

(ستبزع الشمس يا عبدالله الفاضل ، تصعد الى كبد السماء
رويداً رويداً ، تصهر وتزيد من عذابات الجسد الموجه ويسيل
الفيح من البثور على جلدك ، اركض يا عبدالله الفاضل ، اطلق
سافيك للريح !)

يسمع عبدالله الفاضل هسيس الرمل تحت قدميه الصافقين
للرمل ، يحس بقلبه ينأى عنه فيقف ليلحق به شير ، يضع الكلب
على رقبته كالجدي الصغير ويركض .

يركن الكلب على رقبة عبدالله وينفث انفاسه الدافئة في فروة
راس صاحبه .

يرى عبدالله الفاضل اول خيوط الفجر ، يحس بها تدخل الى
اعماقه كحسوة ماء بعد ظمأ طويل ، يفرح وتأخذه نشوة فيسود
والكلب على رقبته راقصاً يضرب الرمل بقدميه العاريتين ضرب راقص
ويستدير نحو الشمس التي تشر خيوطها الاولى ، يركض الى الامام
الى الاصوات التي تنبعث كالشوق واللقاء في اعماقه .
يكاد يطير وقلبه يخفق في صدره كالحمامة التي تشق نحو
السماء عالياً عالياً .

تنقطع انفاسه فيتوقف عن الركض ويسير على مهل ، يرفع راسه
نحو الكلب ثم ينزله على الرمل ويسيران معا على مهل ، يقول عبدالله
الفاضل :

- احس بالنعب ، لولا ذلك لحملتك بعيداً . ويتسم لنفسه ،
ثم يراقب الكلب الفارق في خيالات بعيدة .

تخرج الشمس رأسها ، يراقب عبدالله النوايات الاولى ، يشعر
بالدفء بعد ليل بارد رهيب ، يركض نحو الشمس ، تنقطع انفاسه ،
يرمي بنفسه على الرمل ، يتمرغ فيه ويحشوه كطفل صغير بوجه
الريح الى السماء .

الكلب يطلع خلفه ، يقوم ويرتمي مرة اخرى ، ينضو ملابسه
ويحشو الرمل على الجسد ، على القروح ، على الظهر ، يشعر بسعادة
والرمل ينساب على ظهره ، يدغدغه ، يلند لانسياب الرمل على القفي ،
يلبس ثيابه ويثبت عباة في ساعديه ، يركض والعباءة كالشراع والكلب
يضلح ، يلتفت اليه ، يناديه .

- ا.ي . هو ... وو ...

يفتح ذراعيه للكلب الزهو الراكض رغم جراحاته خلف صاحبه ،
يقفي بين ذراعي صاحبه ثم يركض عبدالله الفاضل ، يتوقف ،
يتفحص الرمل والتراب والروابي البعيدة ، يقترب من كلبه ، ويهمس
بأذنه بسعادة طفولية :

(الناس .. الناس)

يهز الكلب راسه ،

- الناس ! الا تفهم ؟ .. انهم هناك

ويرغي كالبعير ، يتخذ مساره نحو الروابي ، يحس بالكلب
يعوقه عن التقدم الى امام والشمس تسطع ، ترتفع في الافق .

يضع الكلب على رقبته من جديد كالجدي الصغير ويركض يتأرجح
الكلب على كفيه كطفل مدلل صغير ، سانه نخشخش يحس بالماء
يقترب وكأنهما يسعيان الى بعض .

يتخيل الماء وهو ينهد على الصفتين ويخرج ساعيا في
الصحراء نحوه ، فيتلفاه بالاحضان ، راقصاً والجسد الجندور ينزع
عنه ظلال المرض وفهر البثور البشوة كالعار في الجسد والحمى
المتقرسة في عظامه .

يسحق عبدالله الفاضل الهواjis ويركض وارجل الكلب تشد
أزره ، يشدها الى صدره ، يشعر بالظما يخشب بلعونه .

تقترب الروابي ويسمع عبدالله الاصوات :

(احقا هم الناس يا شير ؟)

يركض بعنف الحياة ، يشعر بالودة للبشر تفره حتى يقشعر
بذنه من الرغبة الى البشر .

روحه تترن باللقاءات القريبة :

(ارى الوجوه الحلوة ، الندبة ، المليئة بالنخوة ، اسمع

يا شير ، حبيب قلبي ؟) .

تقترب الروابي ، يصعد عبدالله الفاضل بانفاسه المتلاصقة يشرف
على البعيد ، يرى امتداد السهب المليء بالعشب الاخضر ، ليس ثمة
بيوت ولا حيوانات ، طيور فقط تحلق على انخفاض فوق العشب .

يهبط عبدالله الفاضل من التلة الصغيرة ، يركض نحو العشب
يضع الكلب على الارض وينحس العشب بقدميه ، يرتوي على وجهه
ويشم رائحة العشب ، يحس بها تنفذ الى روحه ، تزهو روحه ،
يقتلع حزمة من العشب ويلوكها والكلب يتربع على العشب ، ينظر
الى صاحبه بفضول .

يحمل عبدالله الفاضل الكلب ويركض ، يركض كالفأب العائد
الى مضارب لاهله ، يستحث اقدمه ويدعو قوى سحرية ان ترفعه
وترميته في مضارب قومه .

يركض نحو الماء ، يراه يلتصع تحت الشمس ، يصرخ :

- الخابو ... ر !

يشق صوته عنان السماء ويعبر السهب والصفاف . يركض
ويحس بساقيه وكأنهما يتخشبان بالنهر وكأنه يتعد نحو اصقاع
بعيدة .

(الماء .. الماء .. النهر .. الخابور .. اه الخابور)

يركض . يزهو ، تبرعم روحه ، يفرس قدميه في التراب الندي ،
في طيف الصفاف ، يركض بشوق ، يشرف على الضفة ، ينهمر
بانسياب الماء والتماعة تحت شمس النهار .

يصرخ :

- الماء .. الماء !! الناس .. الناس !!

ثم يرتوي مع كلبه ويتعانقان مع الماء بعد غياب طويل .

واسط (العراق)

صدر حديثاً عن دار الطليعة

اليسار الفرويدي

ولهم رايش - جيزا روهايم -

هربرت ماركوز

تأليف : روينسون ترجمة : لطفي فطيم وشوقي جلال

- مراجعة وتقديم دكتور قدري حفني

يعتبر هذا الكتاب فريداً من نوعه حيث يربط بين

ثلاثة من عظام المفكرين في مدرسة التحليل النفسي على

اساس من موقفهم التقدمي من قضية الجنس ومن قضية

التقدم الاجتماعي .